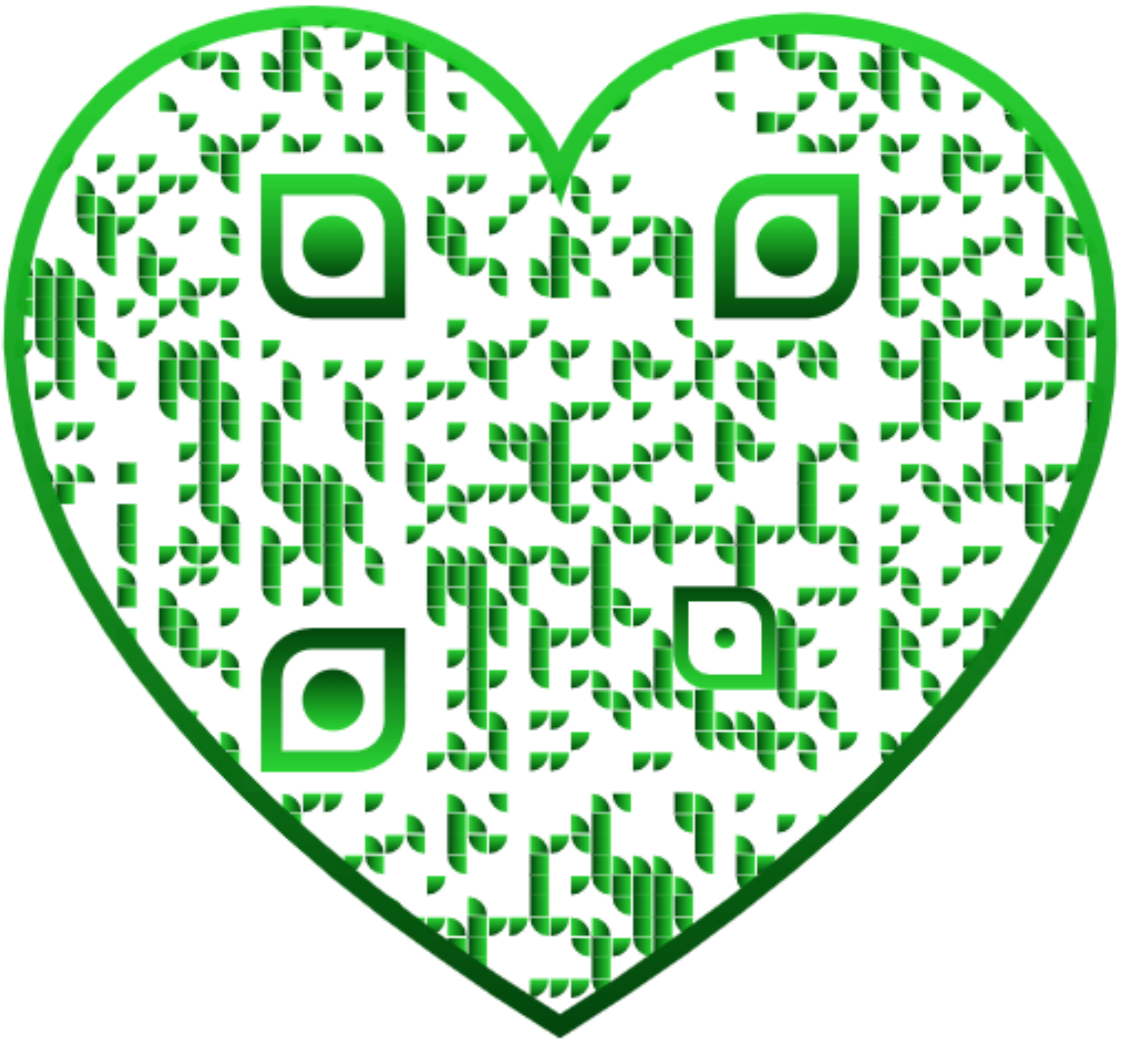
martin popoff

ATRAVÉS DAS DÉCADAS ANOS 70



martin popoff
ATRAVÉS DAS DÉCADAS ANOS 70

RUSH
Através das décadas
Anos 70

MÚSICA CULTURA POP ESTILO DE VIDA COMIDA
CRIATIVIDADE & IMPACTO SOCIAL

Copyright © Martin Popoff 2020 (Anthem)

Títulos originais:
Anthem: Rush in the 70s.

Publicado em acordo com a ECW Press e a RDC Agencia Literaria S.L.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida para fins comerciais sem a permissão do editor. Você não precisa pedir nenhuma autorização, no entanto, para compartilhar pequenos trechos ou reproduções das páginas nas suas redes sociais, para divulgar a capa, nem para contar para seus amigos como este livro é incrível (e como somos modestos).

Este livro é o resultado de um trabalho feito com muito amor, diversão e gente finice pelas seguintes pessoas:

Gustavo Guertler (publisher), Germano Weirich (edição), Candice Soldatelli (tradução), Cê Oliveira (preparação), Maristela Deves (revisão), Celso Orlandin Jr. (capa e projeto gráfico) e Juliana G. Reis (conversão ePub3).

Obrigado, amigos.

2023

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Belas Letras Ltda.

Rua Visconde de Mauá, 473/301 – Bairro São Pelegrino

CEP 95010-070 – Caxias do Sul – RS

www.belasletras.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte (CIP)
Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niederauer
Caxias do Sul, RS

P829r Popoff, Martin
Rush: através das décadas (Anthem anos 70) / Martin Popoff, tradução de Candice Soldatelli. - Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2023.
e-book Anthem ISBN 978-65-5537-294-6

Tradução de: Rush: across the decades (Anthem anos 70)
1. Rush (Grupo musical) - História.
2. Música canadense. 3. Heavy metal. 4. Hard rock.
I. Título. II. Soldatelli, Candice (trad.).

23/40 CDU 784.4(71)

Catalogação elaborada por Rose Elga Beber, CRB-10/1369

Sumário

Anthem: anos 70

Introdução

Capítulo 1. Os primeiros anos

Capítulo 2. Rush

Capítulo 3. Fly by night

Capítulo 4. Caress of steel

Capítulo 5. 2112

Capítulo 6. All the world's a stage

Capítulo 7. A farewell to kings

Capítulo 8. Hemispheres

Discografia

Caderno de imagens

ANTHEM
ANOS 70

Anthem: anos 70

Introdução

a comparação é boba, mas
engraçada, então aqui vai

Sob o céu do *black country* canadense de Trail, Colúmbia Britânica, meados dos anos 1970, o metal pesado reinava absoluto. Era o grande negócio da minha cidade natal assim como nos dois berços da civilização do metal – Detroit e Birmingham. Enquanto nessas cidades havia aço e peças automotivas, nós tínhamos fundições de chumbo e zinco que empregavam milhares de trabalhadores da nossa cidadezinha, além de um moinho satânico na colina que parecia se agigantar sobre o centro da cidade. De fato, era o local onde nos agrupávamos quando terminávamos o colégio e não queríamos ir para a faculdade: acabávamos indo trabalhar “lá em cima da colina”.

Tudo bem, comparar Trail às cidades onde bandas como Black Sabbath, Judas Priest, The Stooges e MC5 foram criadas é só para dar risada mesmo. Além disso, meu pai era professor, minha mãe era enfermeira e tive uma infância sem passar qualquer necessidade numa casa espaçosa construída pela família em 1970 no idílico subúrbio de Glenmerry. Mesmo assim, eu e todos os meus amigos éramos jovens metaleiros raivosos, e tenho certeza absoluta

de que ouvimos o Rush de Rutsey com 11 ou 12 anos, antes de 1975.

Trabalhadores como o da música “Working Man”, mesmo que não fosse exatamente o caso para mim e meu círculo de amigos mais próximos. Essa canção de fato se conectava com Cleveland e fazia todo o sentido para os camaradas operários da Cominco. No final de minha adolescência, como gerente do departamento de discos e vendedor de aparelhos de som estéreo em diferentes lojas, conheci muitos desses caras (mantendo certo distanciamento cauteloso). Eles eram assustadores e não ligavam para nada, e muitas vezes gastavam 10 mil pratas em som automotivo das marcas Klipsch, JBL, Bose 901 ou os Cerwin-Vegas revestidos de carpete, em geral reforçados por um Yamaha 3020, para a alegria do meu chefe Gordon Lee, que ainda comanda a Rock Island Tape Centre quatro décadas depois.

É claro que todos esses caras também eram fãs do Rush, tocando “Bastille Day” a todo volume em seus Camaros e Mustangs (sim, Gord me jogou lá no pós-vendas como instalador de som) e pontificando com 2112 enquanto se nutriam dos estoques de maconha guardados no armário. Eles conheciam o Rush porque eu vendia as porras dos discos da banda para eles, mas também porque nós tínhamos a estação de rádio rock perfeita chamada KREM-FM, que transmitia beirando a gloriosa alta-fidelidade diretamente de Spokane, Washington, onde idolatravam esses sábios swamis do som canadenses. De fato – e que lembrança terna – tocaram 2112 na íntegra quando o disco saiu, e é claro que estávamos com os dois dedos prontos para acionar as teclas “play” e “record” ao entardecer.

Mas havia outro grupo de cabeludos bebedores de cerveja que se debruçou sobre os sete álbuns do Rush que celebramos neste livro: os futuros músicos. Eu era um desses caras. O dia em que entrei no meu “baby Mustang” roxo de 1977 (um Toyota Celica) e dirigi 120 quilômetros até Nelson para buscar minha bateria Pearl preta com nove peças, inspirado pela qualidade de Neil Peart e Peter Criss, foi mágico. (Quarenta anos mais tarde, mostrei o recibo da bateria para Peter enquanto ele autografava alguns discos meus numa mesa- -redonda sobre livros na Rock’N’Con em London, Ontário.)

Sem dúvida, foi um prazer imenso escrever este livro, lembrar a camaradagem das bandas, mesmo que de curta duração, conversar sobre as viradas de Neil Peart com Darrell e Marc, as linhas de baixo de Geddy com Pete e Sammy, e os licks de Alex com Mark e Garth – e, sim, ele é realmente igualzinho ao Garth de Wayne’s World – Quanto Mais Idiota Melhor, e eu confesso que não estava muito longe de ser o Wayne. O Rush foi nosso livro didático sobre música, místico e refinado, ao mesmo tempo em que Neil desafiava nosso cérebro por sua arte com as palavras (tenho certeza de que por muito tempo achamos que era Geddy quem rabiscava todos aqueles biscoitos da sorte). O Rush nos levava a querer alcançar a excelência em muitos níveis simultâneos, e juro que era seu propósito fazer os garotos do colégio se preocuparem com o que viria em seguida.

Nossa, cara, eles eram perfeitos. O prog rock em si era sinistro demais. Tales From Topographic Oceans podia ser o equivalente aos Moonies vindo te pegar. Na outra ponta, todas as nossas bandas de metal – Sabbath, Purple, Nazareth, Rainbow, UFO, Thin

Lizzy, Kiss, Aerosmith, The Nuge e, numa extremidade obscura, Legs Diamond, Riot, Angel, Starz, Moxy and Teaze – eram boas demais para nós. Mas o Rush fazia todos se esforçarem além. Educadamente pediam que direcionássemos nossas energias para algo mais positivo. Coma direito, use aqueles pesos no porão.

Neil nos empurrava para a filosofia e a literatura de um lado, e como músicos, cara, o que fizeram com a autoestima dos garotos é imensurável. Nós tínhamos um propósito, um hobby que era uma tarefa interminável para ser concluída. E ainda assim tenho algo a dizer sobre o Rush: fizeram tudo de forma alcançável. Acho que se tivéssemos a fórmula e a calculássemos usando Close to the Edge, The Inner Mounting Flame, Aja, Red, Brand X ou Buddy Rich, teríamos concatenado a coisa toda. Mas Neil com seus rulos regulares nos tom-tons afinados? E com certa frequência a bateria montada com apenas um dos dois bumbos? Muito do que Rush fez… bem, dava para chegar lá quando se era garoto. Eu mesmo consegui chegar lá quando era garoto.

Sem dúvida, esta é uma reminiscência pessoal do Rush nos anos 1970. Mas pelo que ouvi de amigos do mundo inteiro (admito, a maioria homens brancos cinquentões), trata-se praticamente de uma experiência universal.

Quero contar um pouco sobre a história deste livro. Como você já deve saber, esta é minha quarta obra sobre o Rush, seguindo Contents Under Pressure: 30 Years of Rush at Home and Away, Rush: The Illustrated History e Rush: Album by Album. Desde então, houve vários desdobramentos interessantes que me fizeram querer escrever este aqui. Para começar, só um dos três livros, Contents, era uma biografia tradicional – autorizada, devo dizer –, mas muito

curta, e como saiu em 2004, antes da aposentadoria oficial da banda, precisava de uma atualização. Pensei em fazer isso, mas não tinha muita certeza, porque precisaria de alguns acréscimos importantes.

Isso, felizmente, acabou acontecendo. No começo de 2010, comecei a trabalhar com Sam Dunn e Scot McFadyen da Banger Films no premiado documentário Rush: Beyond the Lighted Stage. Quem trabalha com documentários sabe que entre os diferentes entrevistados e as imagens sem diálogo que entram na edição para se chegar a um filme de 90 minutos, apenas uma porcentagem mínima das gravações é usada: o restante acaba repousando num arquivo e é raramente visto ou ouvido por alguém. Para encurtar a história, consegui usar esse arquivo, junto com outras entrevistas que realizei ao longo dos anos, além de algumas citações na imprensa especializada, para fazer com que este livro chegasse ao ponto de trazer algo novo e significativo à prateleira de volumes do Rush.

Então, graças em grande parte àqueles caras – assim como ao gentil consentimento de Pegi Cecconi do escritório da banda – aqui está o livro que complementa Contents Under Pressure com competência e se apresenta como a análise mais detalhada e completa do catálogo do Rush em seus primórdios.

Martin Popoff

Capítulo 1. Os primeiros anos

Não há dúvidas de que os Beatles foram e ainda são os santos padroeiros do rock ‘n’ roll. E em 9 de fevereiro de 1964, a primeira de três apresentações consecutivas no programa de televisão The Ed Sullivan Show seria o nexus dessa santidade: naquela noite, os Beatles inspiraram um grande número de adolescentes a se unirem à causa do rock, incluindo os heróis da nossa história. Mas se alguém quisesse detalhar o processo, ir mais a fundo e descobrir quem poderiam ser os santos padroeiros dos músicos, não seria incorreto atribuir tal título a esses heróis – Geddy Lee, Alex Lifeson e Neil Peart e seu coletivo canuck chamado Rush.

É claro, Neil, “o Professor”, sorrindo com a modéstia canadense, diria que tal premissa não passa de um absurdo, talvez citando como os próprios santos padroeiros da música nomes como The Who e Cream, talvez Jimi e sua banda, Led Zeppelin, ou ainda roqueiros origami do “underground” como Yes, Genesis e King Crimson. Mas retornando a Neil, alguém deveria dizer ao titã da bateria que o tempo não para. Ao longo das gerações, movimentos e bandas do rock passam por altos e baixos, como ondas. Estrelas de cinema dos anos 1930 e 1940 são esquecidas, orquestras de big bands são esquecidas, bandas de doo-wop são esquecidas, as playlists de rádio dos anos 1960 e 1970 são implacavelmente editadas para caber no verso de um envelope – ninguém mais se importa com o que você pensa.

E assim, à medida que o tempo passa e os grandes nomes dos anos 1960 são esquecidos, os membros do Rush parecem prontos para se tornarem os novos “santos padroeiros da música”. E

talvez permaneçam lá. Na segunda metade dos anos 2000, o mundo se voltou para o pop e o hip hop com som feito cada vez mais por máquinas. Se o rock de fato morreu muito pela paralela contração precipitada da indústria musical, marcada pelo fato de a música gravada ter se tornado essencialmente grátis, então nós podemos apontar de uma vez por todas e de forma definitiva esses santos padroeiros.

Como bateristas estão acostumados a observar, nenhum pai teve de forçar o filho a praticar com a bateria, e numa referência indireta, é por isso que os padroeiros não são uma escolha sensata como Mahavishnu Orchestra, Gentle Giant, Kansas ou Brand X. É necessária uma chama interior, uma emoção, um pouco de distorção no pedal para iluminar um adolescente e seus sonhos. E por isso o Rush, mais que qualquer outra, é a banda que redigiu o manual para nossos ídolos roqueiros dos anos 1980 e 1990. Eles inspiraram todos aqueles que fizeram rock antes que o gênero sofresse uma miniaturização rápida a partir dos anos 2000. Por mais controverso que o tema seja – como claramente são essas reduções –, se o rock mais produtivo, amplo e adorado desde a echarpe esvoaçante de Steven Tyler até o fim da guitarra, baixo e bateria vai de, digamos, 1977 até 2007, pode-se dizer que as músicas do Rush são aquelas trabalhadas com mais afinco entre os músicos que viveram essa época, as canções que fizeram avançar os recursos de centenas de suas estrelas do rock favoritas, tornando-os bons o suficiente para serem ouvidos.

Mas antes de tudo isso, os Beatles explodiram como um foguete deixando um rastro incandescente ao redor do mundo, e isso incluía o Canadá, onde Geddy Lee e Alex Lifeson (vamos ouvir

falar do “novato” mais adiante) estavam educadamente fazendo anotações nos cadernos

escolares em Willowdale, Ontário, um indistinto subúrbio a noroeste de Toronto. Os colegas de sala mal tinham entrado na adolescência quando o rock mudou o conceito de indivíduos para grupos. E já estavam lá certa maturidade e algum foco forjados pela experiência canadense da dupla, que teve de lidar com a mudança cultural que tomava os corredores dos colégios no planeta inteiro.

Gary “Geddy” Lee Weinrib nasceu em 29 de julho de 1953, em Willowdale, portanto estava na idade perfeita para entender a dimensão desse passe livre da prisão que lhe foi entregue, como se pode imaginar, por Ringo. Ele também tinha um irmão e uma irmã numa família chefiada por dois sobreviventes do Holocausto, Morris Weinrib e Manya Rubenstein, agora Morris e Mary Weinrib, do norte de Toronto.

“No começo, os dois trabalhavam no que chamavam de ‘schmatta’, um negócio”, explica Geddy sobre os pais, “que era uma linha de montagem, costurando peças de roupas e coisas assim. Mas eles progrediram até ganhar uma renda familiar equivalente à classe média baixa e me criaram nos subúrbios. Então fui um produto da vida suburbana. Ouça a música ‘Subdivisions’: era assim onde fui criado. Era um bairro sem árvores, sem emoção. Uma nova subdivisão”.

Geddy conta que ser um dos poucos garotos judeus do lugar fazia com que ele se destacasse. “Quando chegamos a esse bairro, nós tínhamos que pegar o ônibus para a escola e, quando se é criança, é algo bem aterrorizante. Era um bairro complicado. Aquela parte de Toronto fica bem na fronteira entre a zona rural e os

subúrbios, então ficava num território de transição. Havia uma mistura de diferentes tipos de classe social, então havia muitos garotos bem durões – os chamávamos de greasers na época – que não tinham muito o que fazer a não ser bater nos mais novos. Então, era uma época bem emocionante. Eu odiava morar nos subúrbios e, na primeira oportunidade, caí fora. Acho que muitos garotos com quem eu saía se sentiam da mesma forma. Tudo acontecia no centro da cidade. Nós queríamos ir para o centro – e vivíamos indo até lá."

"Meu marido tinha uma irmã no Canadá, e não tínhamos para onde ir", conta a mãe de Geddy, Mary. "Ela providenciou os papéis para nós, e chegamos aqui em 1948. Meu marido e eu ficamos com ela por um tempo; não tínhamos qualquer trabalho ou profissão, então foi muito difícil no começo. Meu marido tinha um amigo de muitos anos antes, quando eram apenas crianças na escola, e ele se ofereceu para nos ensinar – Morris passaria as roupas a ferro, e eu faria os acabamentos das peças. Então, em cerca de duas semanas, ele nos deu algumas aulas, e nós aprendíamos todos os dias. Depois outro primo conseguiu para nós uma vaga na fábrica. Vestuário. Meu marido ganhava um dólar por hora, e eu ganhava 50 centavos por hora. Depois de um tempo, eu era tão rápida que eles me davam amostras para que trabalhasse por empreitada, assim passei a ganhar mais.

"Então finalmente nos mudamos para nossa casa, e dois anos depois, minha filha nasceu. Eu lembro quando começamos a procurar um lugar para morar, a primeira coisa que dizíamos era 'Nós temos uma filha'. Tendo uma criança, era mais difícil – não conseguíamos alugar nada. E depois que nos mudamos, Geddy

estava a caminho, e com dois filhos, a proprietária, essa senhora loira, não quis nos aceitar mais. Não tínhamos dinheiro para dar a entrada numa casa, mas meu marido foi até essa associação que ajudava as pessoas, e eles nos emprestaram o dinheiro, e compramos uma casa e aguardamos a chegada de Geddy. Eu me lembro de cada cômodo daquela casa; aluguei cada um deles só para juntar dinheiro e pagar os 5 mil dólares que devíamos. Geddy nasceu, e meu marido ficou tão animado porque era um menino, e nós já tínhamos uma menina.

"Era um bairro agradável", continua Mary, "na Charles Street. Era um bairro muito bom, tranquilo. Havia uma mistura de jovens e velhos. Depois, nos mudamos para Willowdale. Na verdade, primeiro fomos para Downsview, depois Willowdale. Allan nasceu em Downsview. Meu marido vendeu a casa do dia para a noite: fomos a um casamento, e o primo dele estava lá e disse: 'Sabe, Morris, eu tenho um interessado pela sua casa'. Era um bangalô. Então meu marido pediu um preço exorbitante e falou: 'Se ela pagar, eu entrego o bangalô'. Chegamos em casa depois do casamento, duas da manhã, e o primo dele estava aguardando na entrada e disse: 'Assine aqui'. Então, no dia seguinte tivemos que procurar uma casa, e foi assim que chegamos a Willowdale.

"Todo mundo conhecia todo mundo, e era um lugar agradável – bons vizinhos, ótimo lugar para se morar, porque todas as crianças tinham a mesma idade, com muitos amigos por toda parte. Era um bom bairro: fácil de ir ao mercado, tudo era fácil. Lembro que, quando compramos uma loja em Newmarket, íamos até lá de carro, era uma estrada bem traiçoeira. Não havia rodovias, não havia nada, tudo era lamacento, e se chovesse, mal se conseguia

trafegar. Então meu marido dizia: ‘Você vai ver, em poucos anos tudo isso estará pronto’. E foi o que aconteceu, em poucos anos tudo estava construído.” Típico de sua personalidade luminosa, Mary Weinrib se lembra de Willowdale de uma forma mais positiva que Geddy.

“Era bem chato”, diz Geddy. “Não havia muita coisa para fazer. Então foi por isso que a música se tornou tão importante para nós, porque íamos até o porão da casa de alguém ouvir música, e todo mundo tinha bandas favoritas diferentes. Um resumo da nossa vida social. Não havia muita coisa além disso. Ir a um show de vez em quando, ir até o centro, esse tipo de coisa. Quando eu tinha 12 anos, meu pai faleceu. E nós éramos uma família religiosa, uma família judia, e nesse tipo de residência, quando o pai morre, o filho, o primeiro filho homem, tem que… assumir muitas responsabilidades no processo de luto.”

Morris nunca se recuperou por completo dos danos sofridos no campo de concentração nazista. Como parte dos deveres de Geddy no luto familiar, ele conta que teve de ir até a sinagoga duas vezes por dia, de manhã e à noite, durante 11 meses e um dia, e precisou se afastar do rock ‘n’ roll, até mesmo abandonar as aulas de música da escola.

“Ainda há canções que foram populares naquele ano e que o pessoal fala que todo mundo deveria saber do que se trata, e eu fico pensando ‘O quê?’”, continua Lee. “Houve simplesmente uma lacuna no meu aprendizado. De qualquer maneira, quando aquele ano terminou, eu meio que mergulhei de cabeça para tentar acompanhar meus amigos e ser um garoto normal, tocar com os outros caras da vizinhança. Com frequência me pergunto se foi isso

que me tornou tão ávido por me tornar músico, o fato de que isso me foi privado durante um ano inteiro.”

A mãe de Geddy afirma que ele era “um ótimo garoto, tranquilo; tinha mesmo um ótimo senso de humor, e era um menino feliz. E realmente demonstrou muito respeito desde criança, era bom aluno na escola, tinha muitos amigos; ele era muito bom. Até seu pai morrer. Foi difícil. Nós nos mudamos, e dois anos depois, meu marido morreu. E Geddy tinha, eu acho, perto de 12 anos. Ele foi realmente de grande ajuda para mim porque depois que meu marido morreu fiquei em choque. Além disso, tínhamos uma loja, e duas semanas depois, eu pensava que não conseguiria voltar lá. Não podia ir. Me davam todo tipo de comprimidos, isso e mais aquilo. Uma vez, quando eu estava chorando muito, de verdade, Geddy me escutou. Ele entrou, se sentou ao lado na minha cama e disse: ‘Mamãe, eu sei por que você está chorando. Não sabe o que fazer com a loja, não é? O papai gostaria muito que você abrisse a loja e tentasse, e se não conseguir, pelo menos sabe que tentou’. E o resto é história. Ele saiu, levou todos aqueles comprimidos embora, ligou para a garota que nos ajudava na loja, porque ela tinha uma chave em Newmarket, e disse ‘Estou saindo’. Só quero explicar para você que tipo de pessoa solícita esse menino foi. Mesmo mais tarde, naquele mesmo ano. Era dezembro, época de Natal, e eu precisava de alguém para me ajudar na loja. Eu tinha duas garotas, e Geddy se ofereceu. E ele ficava no caixa o dia inteiro. Nem mesmo saía para almoçar.”

Voltando de carro para casa na véspera de Natal, Mary decidiu que o filho merecia um presente por trabalhar tanto. Geddy disse que Terry, o vizinho, tinha uma guitarra à venda por 50 dólares.

Assim que sua mãe se recuperou do choque e eles chegaram em casa, ela deu o dinheiro para Geddy.

"Estávamos dizendo para ele que agora ele era o homem da casa", continua Mary. "Você agora é o homem que chefia esta família. Então este menino, depois de cerca de três meses que eu estava de volta ao trabalho, me disse: 'Estou tão contente, tão feliz, mamãe, que você está trabalhando e eu posso ir para a escola, porque eu achava que ia ter que trabalhar em vez de estudar'. Veja bem, o pai dele na verdade tinha sido músico na juventude. Naqueles anos, não havia como se tornar uma grande estrela. Se alguém precisava de um baterista num casamento, ele tocava bateria. Se alguém precisava de um violonista, ele tocava violão. Quando estávamos na Alemanha, morávamos com uma velha senhora alemã e tínhamos um quarto. Ela tinha um bandolim, e ele sempre falava sobre música, até que essa senhora disse: 'Aqui, fique com o bandolim. Toque!'. Então ele costumava ir todas as manhãs até minha janela e tocar todos os tipos de música com um bandolim. E quando estávamos de mudança para o Canadá, eu disse: 'Você não vai levar aquela coisa enorme?'. E hoje eu gostaria que ele tivesse trazido o instrumento. Então Geddy puxou ao pai dele, de verdade."

Sobre as obrigações religiosas de Geddy após a morte do pai, Mary explica: "Durante o ano todo, ele fazia as orações para o pai, duas vezes ao dia, de manhã e no final da tarde. Eu tinha um amigo que o levava à sinagoga, depois o levava para a escola, e novamente o levava à noite e depois o trazia para casa. Sim, ele era muito jovem. Na verdade, aprendeu sozinho a Torá, aprendeu sozinho a fazer as orações. Uma semana antes de seu bar mitzvah,

chamei o rabino e disse: ‘Veja, estamos perto do bar mitzvah, não sei se este garoto sabe alguma coisa, porque não tivemos um professor para ensiná-lo’. Mas, é claro, o rabino estava sentado ao meu lado. Eu estava chorando por uma boa razão, do fundo do meu coração, e ele colocou a mão sobre o meu ombro e disse: ‘Senhora Weinrib, eu queria ter o dom do seu filho. Seu filho recebeu um dom de Deus’. Quem acreditaria nisso? Sabe o que quero dizer? Eu achava que ele estava me dizendo aquilo só porque eu estava chorando.

“Mesmo antes, quando meu marido estava vivo, a primeira coisa que ele comprou para esta casa foi um piano. Nós não tínhamos um centavo, nada, nem mesa, nada, e pagávamos aulas de piano para Susan. Certo dia, num domingo, a professora veio e ensinou a ela uma coisa nova. E eu a convidei para tomar chá, e de repente escutamos música, e a professora disse: ‘Sabe, tenho que ir até lá e parabenizar Suzie. Ela tocou muito bem’. Nós entramos na sala, e era Geddy. E a professora me disse: ‘Não pode deixar isso desaparecer. Esta criança tem um ótimo ouvido para música. Ele precisa fazer aulas’. E ele tinha só 10 anos de idade. Mas, na época, só tínhamos dinheiro para as aulas da Suzie.

“Na verdade, todos os professores me falavam isso, então eu sabia. O pai dele tinha o mesmo ouvido para música. Este homem, de manhã, acordava com o rádio ligado, ia dormir com o rádio ligado, e na loja sempre havia música tocando. E sabe o quê? Ele costumava debochar dos Beatles. Meu marido dizia: ‘Yeah, yeah, yeah – como esses rapazes vão vender discos?’. Sempre que eu ouço os Beatles, lembro que ele falava isso para mim.”

Logo Geddy estaria ouvindo os Beatles de novo, mas neste meio-tempo foi difícil para ele abrir mão da música.

“Sim, foi, foi muito difícil. Não era permitido ouvir música. Na minha presença, ao menos, ele nunca ouvia música no rádio. Estava realmente cumprindo com seu dever porque tinha que ir fazer as orações. E, depois de um ano, ele desabrochou. Geddy se tornou ele mesmo. Depois de um ano, você pode começar. Ainda mais porque ele já tinha o violão. O pai dele tinha morrido em outubro, e eu comprei o violão em dezembro, no dia 24 para ser exata. Então eu lembro que ele teve que fazer um ano de aulas de nivelamento para acompanhar a turma, que ficava num bairro diferente. Depois, no ano seguinte, foi para a Fisherville Junior High School, e às vezes ele sabia mais do que o professor. Porque já tinha os fundamentos. E foi então que conheceu Alex. Ele costumava trazê-lo para nossa casa. Eu adorava o Alex. Era um rapaz tão agradável e bonitinho, muito educado, muito gentil e uma boa companhia.”

Na verdade, foi um alívio cômico para Geddy quando veio esse novo amigo, Alexandar “Lifeson” Živojinović, nascido em 27 de agosto de 1953 em Fernie, Colúmbia Britânica. “A primeira vez que vi Alex foi na R. J. Lang Junior High School, ele era bem saliente na época porque era o queridinho das professoras”, brinca Lee. “Eu também tinha um amigo, Steve Shutt, que se tornou um jogador de hóquei bem conhecido, e nós íamos para a escola juntos. Ele era um dos poucos caras que conheci no colégio que na verdade eram muito mais legais do que aparentavam. Steve era engraçado porque deixava o cabelo crescer no verão, quando não podia jogar hóquei, e assim que voltava para o hóquei, ele cortava o cabelo, então era

uma espécie de esquisitão secreto. Nós nos dávamos muito bem naquele tempo, e ele foi o primeiro cara que me fez reparar no Alex.

"Como eu tocava violão e procurava outros caras com quem tocar, ele me disse: 'Bem, tem esse cara que toca guitarra muito bem. Você deveria conversar com ele'. Steve conversava comigo porque sabia que eu gostava de música e tocava um instrumento, e falou sobre esse cara, Alex Zavonovich – ele falava assim, dizia o nome dele errado. 'Você deveria chamar essa cara, vocês poderiam tocar juntos'. Então essa foi a primeira vez que ouvi falar de Alex. Mas eu não fiz contato até o ano seguinte, quando ficamos na mesma turma na escola Fisherville. Era um garoto muito engraçado, um palhaço, e sempre me fazia rir. E foi assim que ficamos amigos no colégio. Além disso, gostávamos das mesmas bandas, e ainda havia o fato de que ele era guitarrista. Eu já tocava baixo, então foi um encaixe natural para nós dois. Sentávamos nos fundos da sala de aula. Acho que ele foi o primeiro amigo que tive naquele bairro onde meio que nos tornamos irreverentes juntos.

"De qualquer forma, a realidade é que foi sugestão de Steve que eu conversasse com Alex. E então, nunca vou esquecer, no ano seguinte ficamos na mesma turma, e ele sempre usava uma camisa de lã escocesa com uma estampa chamativa e o cabelo bem penteado, e sempre puxava o saco dos professores, me lembro disso claramente. Mas foi assim que nos conhecemos, e depois descobrimos que éramos ambos músicos e no final das contas acabamos tocando juntos. E era fácil gostar dele, Alex era muito engraçado. Até hoje é o ser humano mais engraçado que já conheci na vida. Ele tem esse charme, sabe. Quando você o conhece,

apenas passa a gostar dele. Então eu gostei dele, e nos tornamos bons amigos."

Os pais de Alex, Nenad e Melanija "Milla" Živojinović, também chegaram ao Canadá depois da Segunda Guerra Mundial. Haviam se conhecido na antiga Iugoslávia: "Meu pai foi enviado para a Colúmbia Britânica para trabalhar nas minas, assim como muitos cidadãos do Leste Europeu naquela época", começa Lifeson. "A família da minha mãe… meus tios queriam procurar um trabalho melhor, então acabaram em Fernie também, e nós partimos quando éramos muito jovens. Acho que eu era um bebê de dois anos quando partimos – e eu realmente não tenho lembrança alguma daquela época. E depois nos mudamos para o centro de Toronto, eu cresci lá e na zona norte da cidade.

"Comecei a me interessar de verdade por música com 12 anos e ganhei meu primeiro violão. Meus pais me compraram um Kent japonês bem barato. Acho que custou dez ou 12 dólares. Sabe, as cordas ficavam duas polegadas acima do braço e eram da espessura de um fio de telefone. Mas fiquei muito feliz. Eu estava tão maravilhado com a música e o som daquele violão. Eu ouvia os Beach Boys, os Rolling Stones, os Beatles e todas as bandas daquela época. E, no ano seguinte, ganhei uma guitarra, de novo uma guitarra japonesa barata, presente de Natal dos meus pais."

Foi combinado que, para Alex conseguir a guitarra – sua primeira, teria de apresentar boas notas no boletim escolar. Os pais, satisfeitos com as notas, cumpriram a promessa, embora tenham precisado pedir dinheiro emprestado para comprar o instrumento. Milla conta: "Ele queria montar um conjunto com nosso vizinho, mas

nada aconteceu. Então compramos a guitarra. Ele tocava o tempo todo, de manhã, de noite, depois da escola, o tempo todo."

Assim como Geddy, a criação de Alex foi bastante étnica, nada incomum numa cidade e num país construídos por imigrantes.

"Nossa comida era tradicional, todos os pais dos meus amigos também eram da Iugoslávia, Sérvia, Croácia, uma mistura e tanto. Como era comum para uma família de operários imigrantes do Leste Europeu em Toronto, não havia dinheiro para um chalé ou para vivermos aquele estilo de vida que muitos dos meus amigos viveram. Era muito normal ter uma casa na zona norte, ou leste ou oeste da cidade. Costumávamos ir até o lago Simcoe, em Sibbald Point, e todos os caras jogavam futebol enquanto as mães cozinhavam e cuidavam dos lanches, estendendo colchas sobre o gramado. Havia um museu onde nós íamos e nadávamos no lago. Passávamos todos os finais de semana de verão lá porque era grátis e dava para ir de carro, e havia muito espaço aberto. Lembro que sempre parávamos na Dairy Queen a caminho de casa. Típico de Ontário, sem dúvida.

"Basicamente pertencíamos à classe média trabalhadora", continua Alex. "Passávamos o verão brincando com os amigos e correndo por aí. Havia a escola e os esportes de inverno e hóquei, igual a todo mundo. Eu diria que foi uma infância bem normal. Meus pais eram muito trabalhadores: não reclame, vá e faça alguma coisa. Eu realmente respeitava meu pai por isso. E minha mãe foi enfermeira a maior parte da vida dela e trabalhou no hospital Branson por 20 anos ou mais, e até hoje faz trabalhos voluntários. Ela ainda tenta se manter bastante ativa. Sim, foi uma infância muito

boa. Com certeza não guardo más lembranças de quando era criança.

“Quando me mudei para Willowdale e deixei a área central da cidade, eu tinha 10 ou 11 anos, e John Rutsey era meu vizinho. Ele morava do outro lado da rua e nós dois tínhamos um grande amor por música, jogávamos beisebol e futebol americano. John tinha outros dois irmãos mais velhos. Costumávamos nos divertir muito praticando esportes, mas nos apaixonamos por música na mesma época, e ele meio que vivia grudado na bateria assim como eu não desgrudava da guitarra. De fato, começamos uma banda chamada Projection, que eu ainda acho um ótimo nome. Era formada por alguns amigos da vizinhança, sabíamos as mesmas seis ou sete canções, a maior parte dos Yardbirds, e tocávamos nessas festas que fazíamos no porão da casa de alguém. Não ganhávamos nada por isso, mas nos apresentávamos. Tínhamos amplificadores pequenos e basicamente zero equipamento, mas tocávamos essas sete ou oito músicas sem parar. Era muito, muito legal e ainda consigo me lembrar daquilo… Fizemos um show – se é que posso chamar aquilo de show – no porão da casa dos meus pais, estava escuro e tínhamos uma luz negra e todo o aparato. Continuamos a fazer essas coisas e montamos uma banda com outros caras, mas John e eu éramos o centro do grupo. Na mesma época, naquele ano, conheci Geddy no colégio, no nono ano.”

A mãe de Alex, Milla, complementa a história sobre como a família foi morar no distrito de East Kootenay da Colúmbia Britânica.

“Vim para o Canadá em 1951, no dia 18 de junho, com meus pais e meus dois irmãos”, explica a mãe de Alex. “Eu tinha 16 anos e meus irmãos 15 e 17. Meu pai era descendente de russos, e em

1949, Tito, o presidente da Iugoslávia, deu um ultimato às pessoas oriundas de outros países para tirarem a cidadania. E se não quisessem se tornar cidadãos iugoslavos, precisavam se mudar. Meu pai tinha uma irmã em Nova York que ele não via há uns 20 anos, e decidiu que não queria a cidadania, ele quis se mudar. Então tivemos que ir para Trieste, na Itália, e ficamos lá por seis meses num campo de refugiados em Provogo.

"Esperamos para saber quais eram as cotas para imigrantes, e nos ofereceram Austrália, Nova Zelândia ou Canadá. Não podíamos ir para os Estados Unidos, mesmo que tivéssemos pedido o visto por causa da minha tia. Então decidimos vir para o Canadá em vez de ir para a Austrália, que ficava muito longe e meu pai não poderia ver a irmã com frequência. Assim viemos para cá trabalhar na agricultura. Para poder vir para o Canadá, era preciso trabalhar na agricultura. E nós ficamos numa fazenda por, eu acho, pouco mais de um mês. Na verdade, foi sorte não ter que terminar de colher as beterrabas, porque era muito árduo. Tínhamos recém começado, e o dono das terras nos falou: 'Vejo que vocês não têm jeito para trabalhar na agricultura', então foi bastante generoso ao nos deixar ir embora.

"Depois encontramos um amigo sérvio e nos mudamos para uma pequena cidade mineradora. Meu irmão mais velho trabalhava na mina de carvão, meu irmão mais novo trabalhava na serraria e eu trabalhava num restaurante. Lavava pratos 12 horas por dia. Meu pai era um senhor de idade que tinha sido ferido na Primeira Guerra Mundial. Ele tinha uma prótese ocular, não estava muito bem, então não trabalhava. Mas depois de alguns meses lá… há uma religião chamada Doukhobors. Eles são ucranianos, russos na verdade, e

como meu pai era russo, pediram que ensinasse russo aos filhos deles na escola, e esse foi o único emprego que ele teve por alguns meses. Em seguida conheci meu marido Mac, o pai de Alex. Ele foi trabalhar lá na mina de carvão depois que a esposa morreu. Após um ano de namoro, nós nos casamos.

"E um ano mais tarde, Alex nasceu", continua Milla. "Ficamos lá até ele ter quase dois anos de idade. Fiquei grávida da nossa filha Sally, e viemos para Toronto. Meus pais e meus irmãos estavam aqui. Nós nos mudamos em abril de 1955, e era lindo, de verdade. Fomos para perto de Harbord e Bathurst. Sally nasceu um mês mais tarde, e meu marido ainda procurava um emprego. Depois que ele achou um trabalho – ele trabalhou na cervejaria O'Keefe, sabe – nos mudamos mais algumas vezes. Era difícil com crianças, e quando meus pais compraram uma casa fomos morar com eles no andar de cima, e ficamos lá por cerca de dois anos. Mais tarde compramos uma casinha em Glencairn, perto de Bathurst, e moramos lá até Alex começar a ir para a escola, primeira e segunda séries, e depois nos mudamos para Pleasant Avenue.

"Quando estava na primeira série, ele se preocupava muito. Na época em que compramos a casa, meu marido se feriu e foi para o hospital fazer uma cirurgia. E Alex me escutou dizendo que não tínhamos dinheiro para pagar a hipoteca. Foi para a escola e a professora perguntou: 'Alex, você está tão triste. O que aconteceu?', e ele disse: 'Minha mãe não tem dinheiro para pagar a hipoteca'. Então a professora me escreveu uma carta, e ele trouxe a carta para casa, assim passei a ter mais cuidado ao telefone para que ele não ouvisse nada. Porque se preocupava muito com as coisas."

Apesar das dificuldades financeiras, Milla, assim como Mary, tem lembranças felizes da vizinhança. “Era agradável, bem diversificada. Quando moramos em Pleasant, havia judeus. Acho que éramos os únicos cristãos naquela rua. Mas quando nos mudamos, para uma rua chamada Greyhound, havia italianos, chineses, canadenses, gregos, então havia nacionalidades mistas. Em Fernie, aquela pequena cidade mineradora, eu não gostava muito de morar lá, era meio deprimente, porque não tinha nada para fazer. Era uma mina de carvão, então tudo era sujo, e só havia um teatro, um banco e um restaurante. Mas quando viemos para Toronto, parecia tão diferente. Principalmente quando chegamos. Chegamos em maio, vindos de uma cidade que ficava na fronteira entre Alberta e a Colúmbia Britânica, e maio é uma época linda, ótimo clima, as flores estavam desabrochando e tudo era lindo.”

Quanto a Alex, Milla conta: “Ele era um menino muito, muito bom. Criei meus filhos para respeitar as pessoas, amar as pessoas, não ter qualquer tipo de ódio contra qualquer outra nacionalidade. Eu venho de um país onde havia croatas e sérvios, mas nunca quis saber dessa diferença. Tive muitos amigos croatas. Alex sempre teve amigos de diferentes nacionalidades – eu me lembro de um garotinho húngaro, quando nós morávamos na Brunswick Avenue, perto de Bloor. Alex era um bom menino. As professoras me mandavam boletins muito agradáveis sobre ele. Era muito calmo, mas na adolescência, bem, este era o sonho dele: se tornar uma estrela do rock. Meu sonho era que ele estudasse – e então ele desistiu do colégio no começo do Ensino Médio. Mas me disse: ‘Bem, eu vou terminar mais esse ano então’. E foi, e se tornou representante de classe e presidente da turma. Ele se saiu muito

bem, e os professores gostavam muito de Alex, e certa vez até vieram à nossa casa e falaram muito bem dele."

Tanto Milla quanto Mary não queriam que seus dois anjinhos entrassem para o mundo do rock 'n' roll. Mas quem pode culpar os garotos por desejarem isso? Felizmente, para as relações familiares, Mary não culpava Alex, assim como Milla não culpava Geddy por tal escolha.

"Eu gostava dele", ri Milla. "Para falar sobre Geddy, eu me lembro das conversas com a mãe dele. E a avó era uma senhora muito doce; ela costumava telefonar e perguntar: 'Meu Geddy está aí? Sabe o quê? Ele está saindo com uma shiksa agora'. Geddy namorava uma shiksa, uma garota cristã. Nancy era uma shiksa. Ela parecia tão aborrecida. E eu falava para ele: 'Sua avó disse para você ir para casa'. Nós nos divertíamos com eles. E então começamos a ir aos shows que faziam juntos em Toronto."

"Um dia, Geddy trouxe Alex para casa", lembra Mary. "E ele parecia um rapazinho inteligente e agradável. Tranquilo, não era como um animal selvagem. Eu gostei dele imediatamente. E ainda gosto. Tinha um bom senso de humor, como Geddy, e eles se dão muito bem. E foi assim que aconteceu. Lembro um dia que fui dizer alguma coisa para ele de manhã cedo, entrei no quarto e vi aquela cabeleira loira no chão, uma pessoa coberta de cabelo loiro. E pensei – será uma garota? Fechei a porta com cuidado e pensei, uau, Geddy deixou a garota dormir no chão, e saí para trabalhar. Uma hora mais tarde liguei para ele – estava acordado – e disse: 'Geddy, como você pode deixar a garota dormir no chão do seu quarto?', e ele: 'Mãe, não é uma garota. Se fosse uma garota, ela não estaria dormindo no chão'. Era o Alex! Veja bem, Geddy amava

a cama dele. Nunca conseguia dormir na casa de outra pessoa. A cama dele era tudo pra ele."

Milla não culpava Geddy por levar Alex para o caminho perigoso do rock 'n' roll. "Eu me dei conta de que era isso que Alex queria. Quero dizer, ele era autodidata. Nunca fez aula de música na escola, nem aprendeu com outra pessoa. Simplesmente aprendeu tudo sozinho. E isso é mais uma coisa da qual eu tinha muito orgulho. Eu sabia que havia algo que ele tinha herdado de alguém porque fazia tudo tão bem e sozinho. As letras e tudo mais, e as notas – ele sabia ler bem.

"Mas era mais preocupação minha do que do meu marido", diz Milla, sobre a tentativa de endireitar o filho. "O pai dele, tudo estava bom para ele, era muito positivo. Eu tinha um pouco de preocupação com o futuro. Se ele não terminasse o Ensino Médio, o que iria acontecer? E se a banda não tivesse sucesso, o que iria acontecer com o futuro? Porque vou lhe dizer, eu trabalhava à noite, trabalhei em fábricas, fui para a escola de enfermagem em 1970 para terminar o curso e me esforcei bastante, trabalhei com eletrônicos e em todos os lugares. E o pai dele tinha dois empregos, era encanador e eletricista, e trabalhou para a Massey Ferguson como engenheiro de manutenção segunda classe por 25, quase 26 anos. Ele ia para o trabalho até nos dias de folga também. Acho que foi por isso que Alex sempre respeitou gente trabalhadora. E é por isso que hoje às vezes tenho que lhe dizer 'Estou bem', pois ele sempre pede para me ajudar financeiramente. Eu digo 'Estou bem', e ele diz: 'Mãe, a senhora trabalhou tanto, eu só quero que fique muito, muito confortável'. O pai dele morreu há cinco anos [esta entrevista ocorreu em fevereiro de 2009], e Alex o respeitava muito

por causa disso, de todo o trabalho duro. Ele também o amava muito. E todo aquele esforço. É por isso, sabe, que eu mesma quando era criança, quando era adolescente antes de vir [para o Canadá], ia para a escola, mas também tinha que trabalhar. Nós queríamos que Alex fosse alguém, que se formasse, e oras, ele escolheu outra coisa e se saiu muito bem."

Alex reconhecia o valor do trabalho não relacionado ao rock 'n' roll. Assim como Geddy ajudava a mãe na loja, fazia o tipo de serviço que os adolescentes geralmente detestam mas, tempos depois, lembrando o passado, se dão conta de que foi uma experiência formadora de caráter.

"Sim, trabalhei no açougue do mercado Dominion por um tempo; foi no primeiro ano do Ensino Médio, bem na época em que começamos a banda. Depois também trabalhei com meu pai. Ele teve muitos empregos. Era engenheiro na Massey Ferguson e tinha o próprio negócio de encanador, como autônomo. Mas me levava junto. De fato, tempos depois, quando eu ainda trabalhava com ele e tocávamos no Gasworks e em todos aqueles clubes do começo dos anos 1970, ainda o ajudava de tempos em tempos. Ele me pegava na frente do Gasworks à uma e meia da manhã, quando terminávamos de tocar, e eu o acompanhava pelo resto da madrugada em algum serviço de encanamento. Depois ele me levava para casa às oito da manhã, e eu apagava completamente até cinco da tarde e ia para o local do show daquela noite. E depois era a mesma coisa.

"E eu tentava fazer de tudo para me livrar daquilo sempre que podia, porque era difícil. Sim, aqueles eram os dois empregos principais que eu tinha. Sempre havia coisas a fazer em casa que

eu me oferecia para ajudar. E quer saber? Era uma pequena fonte de renda, e pagava o aluguel do amplificador Marshall e o combustível para a van e coisas assim, então todos nós contribuíamos com um pouco. Porque, bem no início, não ganhávamos dinheiro algum de verdade. Talvez 100 dólares, 150, e antes disso 50 – no primeiro show que fizemos ganhamos dez dólares. Mas dez dólares até era bastante grana em 1968. Bem, nem tanto.

"Mas meus pais vieram de uma Europa devastada pela guerra", diz Alex, explicando seu modo de ver as coisas. "Sobreviveram a seis anos de guerra. Os pais de Geddy estiveram em campos de concentração. Os meus foram para campos de trabalho forçado na Áustria, mas os pais de Geddy estavam no mais notório dos campos – e sobreviveram, por pouco. De fato, Geddy perdeu o pai tão cedo por causa do que ele tinha sofrido nos campos de concentração e dos danos físicos que isso lhe causou. Eu me lembro do meu pai… acho que nunca fizemos uma única refeição em que ele tenha começado a comer antes de nós. Era só o hábito dele de cuidar dos filhos e se certificar de que eles ficariam bem. E isso é a raiz de tudo. Eu quero ter certeza de que meus filhos fiquem bem. Todo pai é assim, na verdade, mas há alguma coisa sobre os pais do Leste Europeu que precisaram passar por aquele pesadelo, está nos genes deles. Olham para séculos de guerras e dificuldades, de famílias que perderam os filhos de maneiras horríveis. Então acho que está enraizado em sua psiquê ser desse jeito. Meus pais queriam que eu fosse dentista, porque era uma profissão que ganhava bem. As pessoas sempre precisam arrumar os dentes, e é uma carreira profissional."

Geddy também comenta: “Minha mãe queria que eu fosse qualquer coisa – desde que tivesse uma profissão. Nem sempre era médico, mas médico/advogado, como uma frase composta. Sabe, ela queria que nós fôssemos bem-sucedidos. Era uma sobrevivente do Holocausto – sua possibilidade de estudar lhe foi tirada. Eles nunca puderam realizar seus sonhos, não importa que sonhos fossem esses. De fato, meus pais provavelmente foram impedidos de sonhar antes mesmo de saber quais eram seus sonhos. Acho que minha mãe tinha 12 anos no começo da guerra. Era uma coisa natural para os imigrantes que chegavam aqui. Não creio que houvesse qualquer diferença entre uma família judia e uma família italiana – queriam que os filhos fizessem o que eles nunca tiveram oportunidade de fazer. Então minha mãe era assim. E depois que meu pai morreu, comecei a sair com esse delinquente juvenil chamado Alex Živojinović, e eu estava cada vez mais ligado à música, e ela se preocupava comigo. Porque eu estava deixando o cabelo crescer e ficava acordado até tarde e não voltava para casa. Eu era um bom garoto e muito tranquilo em casa, e de repente meus hábitos estavam mudando. Então é claro que ela tentou impedir isso, como qualquer mãe faria, mas era impossível. Quero dizer, ela provavelmente não vai admitir isso agora, porque tudo está bem, mas acho que na época pensava que Alex era uma má influência para mim. E ele era mesmo.”

Dando mais detalhes sobre o que fazia na loja da mãe, Geddy conta: “[Eu] trabalhava aos sábados e no verão ia com frequência. Mas era esquisito para mim porque era uma cidade pequena, a cidade de Newmarket, um ambiente muito diferente de onde eu morava. Havia esta pequena rua de comércio, um tipo de centro de

compras. Era meio descolado, de certa forma, porque era estranho. Minha mãe comandava a loja, e basicamente eu era um estoquista, subia e descia as escadas e ficava repondo a mercadoria nas prateleiras e abrindo caixas no subsolo. E havia alguns garotos em Newmarket que também trabalhavam de vez em quando com a gente, então eu os conhecia bem. Era um ambiente bem diferente, mas tenho muitas boas lembranças de lá.

"As pessoas eram muito gentis comigo e gostavam da minha mãe. Meu pai já tinha morrido, mas ele também era uma pessoa benquista, e eles de fato sentiram muito por ela, e muitas pessoas a ajudaram a dar continuidade ao negócio depois que ele se foi. Eu lembro que havia algumas pessoas que trabalhavam naquela área. Costumavam dividir um carro e davam carona para o meu pai. E havia esse cara que era barbeiro, talvez italiano, e antes de meu pai morrer eu ia com eles bem cedo de manhã. No caminho paravam numa lanchonete e tomavam café da manhã, pediam uma toasted western, um tipo de misto quente típico canadense, e eu achava aquilo tudo maravilhoso. Porque quando eu era criança, minha família nunca saía para jantar fora. Nós comíamos sempre em casa. Com a maioria dos garotos era igual. As mães cozinhavam e comer num restaurante era um grande acontecimento. Então era como uma longa viagem de carro, sair dos subúrbios de Toronto e fazer todo o trajeto de 45 minutos até Newmarket, e eu adorava aquilo. E, é claro, à medida que fui ficando mais velho, era cada vez mais difícil querer passar os sábados trabalhando na loja."

O choque de gerações começou a interferir, e na família de Geddy, tornou-se complexo.

“Ah, sim, havia muitos conflitos na minha casa, porque minha avó morava conosco. Ela era uma mulher incrível, manteve vivas minha mãe e minha tia em dois grandes campos de concentração diferentes. E aqui estava ela, todos esses anos depois, tendo sobrevivido simplesmente à coisa mais horrenda que qualquer um pode imaginar, vivendo num mundo novo. Meu pai tinha morrido havia pouco tempo, então a família estava de luto, e um dos filhos de repente se comportava de um jeito incompreensível para elas. Estava deixando meu cabelo crescer, ouvia esse tipo de música, tocava numa banda com esses caras.

Agora, tantos anos depois, olho para trás e entendo o que as deixava preocupadas. E minha avó gritava com a gente em ídiche, em polonês, e atirava coisas, e ficava muito aborrecida. Claro que nós achávamos tudo aquilo engraçado. Mas provavelmente estávamos torturando a pobre mulher.

“Mas eu me sentia culpado, porque meu pai tinha morrido, e lá estava eu não fazendo nada que minha mãe queria que eu fizesse. Naquela idade, a cabeça fica meio nas nuvens. Quero dizer, olhando para trás anos depois, compreendo o que eu realmente estava passando. Sentia, quando tinha 13 ou 14 anos, que eu tinha tanta experiência com morrer e coisas relacionadas à morte, que me desconectei de certas questões da vida real. Acho que disse que precisava fazer aquilo, queria fazer aquilo, e não iria prestar atenção excessiva à minha consciência ou culpa com relação à dor que eu estava causando a minha mãe. Fiz minha mãe sofrer muito. Ela ficou bem triste que saí da escola e escolhi isso como carreira. Ela não enxergava nada a não ser coisas ruins quanto ao meu futuro, então testemunhar tudo aquilo foi muito duro para ela. E minha irmã

também era bastante rebelde naquela época. Uma mãe viúva e imigrante tentando manter três filhos por perto, era uma vida difícil, e ela se dedicava muito.

"Mas sei que Alex e eu nunca fazíamos corpo mole com relação a trabalho", continua Geddy, "principalmente com música. Éramos preguiçosos, como a maioria dos jovens. Mas eu acho que é da natureza humana – quando se trata de alguma coisa que você gosta mesmo de fazer, não há preguiça nenhuma. E acho que isso vale até hoje. Quando estou de folga e não tenho nada interessante para me ocupar, fico muito preguiçoso, mas quando se trata de algo que amo fazer, não há nem o que discutir. Felizmente, ainda amo tocar, então isso nunca vai ser uma coisa que vai me dar preguiça. Alex também era assim. Nós apenas curtíamos o que dava. Você pode achar que isso seja egoísmo, hedonismo juvenil, não sei, ser completamente irresponsável e tocar numa banda de rock. Foi necessário ter algum sucesso para provar que a) eu iria sobreviver; e b) seria uma coisa da qual minha mãe não se envergonharia. E talvez ela então pudesse de fato se orgulhar de algo que fiz."

"Meio que orbitávamos em torno um do outro", acrescenta Alex. "Temos um histórico familiar parecido. Éramos os esquisitões da sala, mas acho que isso foi mais escolha própria do que qualquer outra coisa. Realmente gostávamos da companhia um do outro. Começamos a nos interessar por música. A música já fazia parte de nossas vidas, mas a conexão entre nós dois começou quando estávamos aprendendo a tocar nossos instrumentos. Acho que a formação musical de Geddy aconteceu de um jeito parecido com a minha, com a música pop dos anos 1960, a invasão britânica, todas essas bandas como The Searchers, os Rolling Stones e os Beatles,

é claro. E, para mim, e com John Rutsey, nosso primeiro baterista, ficamos voltados para a costa oeste, para as bandas que estavam surgindo na Califórnia naquela época. Não apenas por causa da psicodelia, mas também os Beach Boys. E depois ouvíamos Jimi Hendrix, e acho que tanto para Geddy quanto para mim isso mudou tudo, e começamos a explorar outros tipos de música. The Who era a novidade do momento e teve um impacto imenso no modo como queríamos tocar. Baixo vigoroso e obviamente ótimos guitarristas. Foi o ponto de partida para o que mais desejávamos alcançar adiante e o padrão que estabelecemos."

A sra. Weinrib dá uma risada: "Ele ouvia um tipo de música diferente do que eu costumava escutar, sabe? Mas era – ele era jovem, e por que não? Mas era muito alta. Minha mãe costumava ficar no porão, e eles estavam lá com esse negócio, e minha mãe cozinhava num cômodo, havia uma cozinha pequena, e ela sempre me falava: 'Sabe, é difícil para ficar ouvindo, mas eles estão chegando a algum lugar'. E os vizinhos também foram muito gentis. Lembro que pediam para a banda parar às oito da noite. E eles paravam. Às vezes reclamavam: 'Por que vocês têm que tocar aqui? E por que tão alto?'. Mas um dos meus vizinhos, o sr. Sniderman, conversou com Geddy e disse: 'Geddy, nós o amamos, não vamos dizer mais nada se você parar de tocar às oito da noite'. E eles paravam. Paravam às oito da noite."

Ao que parece, os vizinhos tinham lá suas razões. "Havia uma cristaleira", continua Mary. "E vou lhe contar, o impacto do volume fez o vidro inteiro da porta se desprender. Lembro que a minha mãe me telefonou na loja: 'Você tem que ver, o vidro inteiro da cristaleira caiu no chão! Eles estão tocando aqui! É muito barulho!'. E foi só

por causa da música. Era tão alta, e a casa inteira vibrava tanto que fez o vidro da cristaleira cair. Muitas coisas aconteceram. Nem consigo lembrar, porque aconteceram muitas coisas. Mas minha mãe foi muito tranquila quanto a isso. Ela era muito boa com Geddy. Depois de um tempo, achei que quanto mais alto melhor para mim. Já estava acostumada com a música, era inacreditável. Alguns vizinhos me diziam: 'Como você pôde ouvir essa música tão alta?', e eu respondia: 'Quanto mais alto melhor'."

Mary reconhece que ela e a mãe costumavam discutir por causa do barulho. Às vezes Mary ficava do lado de Geddy. Para ela, era fácil, talvez porque passava o dia na loja, longe da confusão toda. Ainda assim parece que a avó dele tinha o coração mole e que a relação era mais complicada do que parecia num primeiro momento.

"Sim, minha mãe não gostava muito da música", esclarece Mary. "Quando Allan ainda era bem pequeno, sempre tinha gente nos visitando. Havia muitas pessoas, e ela geralmente ficava cozinhando no porão, e todos se reuniam lá com música e tudo mais, e ela ficava triste de verdade. Me telefonava umas dez vezes ao dia. Geddy teve problemas com a minha mãe, porque ela queria que ele parasse, mas Geddy queria tocar. Mesmo assim, ela dava comida para eles e tudo mais. Minha mãe dizia: 'Você tem que comprar esse tipo de carne porque tal menino gosta desse jeito, e aquele outro gosta de outro jeito'. Ela preparava almoço e jantar e tudo mais, mesmo aborrecida e brigando com Geddy! Por que ele traz todas essas pessoas aqui em casa? Mas cozinhava para todos eles. Não conseguia evitar. Sexta-feira era a grande noite de shows dele.

E minha mãe não o deixava sair de casa até que ele fizesse as orações ao lado dela. Porque na noite de sexta, nós rezamos. E ele rezava, só depois ele podia ir. Ela o deixava sair."

Quando Geddy não estava criando a própria música, estudava os melhores, que logo incluíram nomes ainda mais provocativos do que os Beatles, como The Who, Kinks, Yardbirds, Cream e Jimi Hendrix. Tal qual muitos roqueiros de sua geração, ele relata com saudosismo que estava na idade certa para testemunhar o que foi provavelmente o maior avanço do rock 'n' roll: dos Beatles até o ano de 1969.

"Sim, ele estava sempre ouvindo música", conta Mary, "compondo música, mesmo quando eles iam para a escola. Ele ia para o colégio e voltava para casa, ia tocar, ou seja lá o que tinham que fazer, retornava e escrevia música à noite, e depois ia para a escola de novo no dia seguinte. E lá, ficava dormindo na maior parte do tempo. Um dia, recebi um telefonema do diretor do colégio: 'Temos que marcar uma reunião. Quero falar com a senhora', e eu pensei comigo mesma: 'O que será que esse garoto fez?'. Fizemos a reunião, com o diretor e o professor conselheiro, e eles conversaram comigo: 'Geddy tem que sair da escola'. E Geddy não queria sair da escola por minha causa. Não queria me magoar. Então decidiram conversar comigo, o diretor do colégio e o professor conselheiro, e me explicaram que ele era um bom menino que queria correr atrás de seu sonho e que eu deveria permitir que desistisse da escola. Disseram que ele não precisava da minha permissão, mas isso mostrava o quanto era um bom garoto. Ele queria minha permissão."

O diretor disse que, como Geddy fazia shows à noite e ia para a escola no dia seguinte, estava sempre dormindo em aula, não conseguia estudar. Como Lee lembra: “Quando penso no Ensino Médio parece um borrão, porque eu estava totalmente concentrado em me tornar músico. Então nós fazíamos shows à noite em colégios de Magnetawan, sabe, destinos exóticos em Ontário, e eu dormia muito e perdia toda a aula. Eu tive simplesmente o melhor professor conselheiro que qualquer estudante poderia ter, e ele tentou me manter na escola por muitos anos, reorganizando meus horários com base na minha agenda de shows de modo que eu pudesse continuar no colégio. Mas no final de tudo tive que tomar uma decisão, então não fui muito além do segundo ano do Ensino Médio.”

Mary acrescenta: “O professor conselheiro me disse: ‘Aposto até meu último dólar que Geddy vai ser bem-sucedido’. Eu achava que ele apenas estava experimentando. Só queria que terminasse o colégio e conseguisse um trabalho. Porque Geddy não tinha pai, quem iria aconselhá-lo sobre o que fazer? E de qualquer maneira, eu olhava para ele e dizia ok, entendo, e depois ele começou a ajudar em casa e tentava tocar em clubes pequenos, e havia milhões de bandas lá fora, e foi assim que aconteceu, tudo porque alguém disse algo positivo sobre ele. Mesmo meus vizinhos… quando ele deixou o cabelo comprido. ‘Como pode deixar seu filho sair por aí com esse cabelo comprido?’, e eu dizia: ‘Geddy, todo mundo está falando do seu cabelo comprido, por que você não corta o cabelo?’. E ele me dizia: ‘Mãe, seu vizinho nem me conhece. Eu tenho que ter o cabelo assim por causa da minha profissão’. E se eu falasse sobre drogas ou algo desse tipo – isso era o que me dava

medo – ele me dizia: ‘Mãe, ninguém pode me obrigar a fazer nada, e eu prometo que jamais vou te decepcionar’. E ele nunca me decepcionou.”

Quanto ao cabelo comprido, Mary fala: “Eu realmente não gostava, mas depois de um tempo me acostumei. Todo dia, eu falava: ‘Por favor, corte o cabelo, por favor, corte o cabelo’. E ele me dizia: ‘Eu preciso do cabelo. Este é meu tipo de música – e você precisa ter o cabelo certo’. Uma noite levantei e resolvi que iria eu mesma cortar o cabelo dele. Então peguei a tesoura e fui até o quarto, ele estava dormindo, e eu iria cortar o cabelo. E quando estava me preparando com a tesoura na mão, Geddy virou a cabeça, e eu vi que poderia machucá-lo. Será que estava louca, parada ali para cortar o cabelo dele? E eu nunca cortei o cabelo dele.

“Mas eu estava muito preocupada. Porque, principalmente no rock, as pessoas, Ged costumava me dizer: ‘Mãe, você sabe que bandas como

a nossa duram apenas cinco anos. Se terminarmos depois de cinco anos, eu volto a estudar’. E eu sabia que ele faria mesmo, entende? E isso foi depois que ele lançou o primeiro álbum, o primeiro single. Eu comprava todos os discos que podia e vendia em Newmarket, havia uns garotos me ajudando, e entregava o disco para eles tocarem no intervalo, e tinha todos os tipos de pôsteres na vitrine, fazia bastante propaganda e falava muito de Geddy.

“É claro que eu queria que ele fosse médico ou advogado”, ri Mary. “Porque eram carreiras sólidas. Como eu disse antes, criar os filhos sozinha foi muito difícil para mim porque meu marido sabia ser rígido, mas amoroso ao mesmo tempo. Quando ele estava vivo e

algo acontecia, os garotos vinham até a mãe e tudo ficava bem. Mas quando se está sozinha, não dá para fazer isso. E era muito, muito difícil. Mais tarde, quando Geddy foi atrás do que queria, eu quis ajudá-lo, ajudei mesmo, da forma como podia, e me orgulhava dele. Meu momento de maior orgulho foi quando ele ganhou o primeiro prêmio Juno como banda revelação. Eu lembro que estava no sofá e pulei tão alto que precisaram me dar um tapa para eu me acalmar, porque não podia acreditar que eles realmente iriam ganhar. Porque todo mundo era tão contra o Rush, era inacreditável, desde o começo."

"Eu não era um cara bem enturmado, digamos assim", acrescenta Geddy, avaliando seus últimos anos de educação formal. "Meu colégio era o Newtonbrook e ficava em Willowdale, e havia poucas pessoas com quem eu simpatizava lá que ainda conheço, mas na maior parte do tempo me sentia bem deslocado e não me encaixava. Estava me descobrindo como parte desse grupo de músicos, que realmente foi a primeira coisa com a qual eu me identificava de verdade, e eu era muito bom nisso. Então acho que esse foi o principal motivo, e foi um jeito de ser descolado sozinho e um modo de escapar do meu passado nebbish, de pobre coitado. Acho que é a clássica história da disciplina Psicologia 101. Sim, eu não tinha muita afinidade com estudos naquele tempo, era um aluno mediano. Mas se olhar para as aulas que eu frequentava no meu último ano no colégio, escolhi todas as matérias relacionadas à arte – artes gráficas, artes cinematográficas, artes dramáticas – com exceção de história e inglês. Desisti de todas as matérias práticas, e depois é claro que os professores me disseram que eu jamais entraria na faculdade. Mas eu de fato não me importava porque,

bem lá no fundo, sabia que estaria envolvido com arte de alguma forma."

O mesmo drama acontecia na casa de Alex, e parece que a única razão pela qual não se chegou a um ponto de ruptura na família é que ele levou uma boa parte do próprio conflito familiar para dentro da casa dos Weinrib.

"A mãe de Alex sempre reclamava dele para mim", diz Mary sobre o charmoso amigo loiro do filho. "Falávamos ao telefone constantemente. Estávamos as duas numa situação difícil. Mas ela sempre dizia que gostava de Geddy, tão calmo, tão agradável. Alex se comportava quando vinha à minha casa. Sempre que eu o via, muito educado e gentil, então não conseguia entender o que ela estava me dizendo. Na minha opinião, ele era bom. Às vezes dormia lá em casa, e Geddy lhe oferecia algo para comer. Eu realmente não sei onde ele dormia. Mas eles se destacaram, os dois; chegaram lá. E minha mãe conversava. Ela conversava com a mãe de Alex e dizia que a casa inteira estava se despedaçando por causa do barulho contínuo. Reclamava. Sei disso porque a mãe de Alex costumava me dizer: 'Sua mãe ligou para mim', porque ela tinha o número deles, sabe?

"Sim, a mãe de Alex e eu costumávamos falar ao telefone, oferecíamos apoio mútuo, porque ela queria que o filho fosse dentista. Eu queria que meu filho fosse médico. Então tivemos outra grande conversa, chorando, e eu mal conseguia falar porque meu porão estava tremendo. A música era tão alta, tão barulhenta que nem dava para conversar. Pareciam explosões. E eu ficava preocupada. Também me preocupava com Alex, que brigava com a mãe dele. Foi um período muito difícil para mim – criar os filhos

sozinha era muito difícil, e eu tinha três. Além disso, meus vizinhos criticavam o cabelo de Geddy, que tipo de mãe que eu era, deixando meu filho usar aquele cabelo comprido e fazer aquele barulho que incomodava o bairro inteiro."

Mary é reticente ao falar sobre como estavam as coisas na casa de Alex, mas deixa implícito que era um pouco mais desesperadora do que a situação quase cômica nos estúdios de ensaio Weinrib.

A mãe de Alex, Milla, também se lembra desse período tenso da história da banda. Ela conta: "E todo esse barulho que havia na casa. Os garotos da rua se aproximavam para ouvir, e meu marido trabalhava à noite, e eu descia no porão e dizia: 'Já chega, Alex, por favor!'. E Ged, é claro, já estava lá quando nos mudamos para Greyhound. Ged morava na Pleasant Avenue, mas em Greyhound nós tínhamos uma casa menor, e eu podia ouvir tudo. Na Pleasant tínhamos uma casa grande, e havia bastante espaço. Eu descia no porão e passava um sermão neles. Mas começaram a tocar nos colégios, começaram a tocar nos clubes e bares, e Alex não conseguia estudar, ia dormir tarde, não conseguia levantar, e ficamos muito aborrecidos quando ele saiu da escola. Mas disse que iria voltar no ano seguinte, e voltou mesmo. Mas não dei muito apoio a ponto de dizer 'Sim, filho, vai ficar tudo bem'. Provavelmente deveria ter feito isso. Mas disse para ele: 'Vai estudar, isso não é para você', essas coisas todas. Porque te digo, ele costumava sair, e eu ficava sentada na sala e o esperava voltar até duas, três da manhã. E ele dizia para mim: 'O que a senhora está fazendo aí, mãe? Quer ver meus olhos?', porque eu queria ver se ele estava

usando drogas. Então era complicado. Alex sabia que estávamos muito preocupados com ele."

Felizmente, a banda progredia depressa e se tornava mais atraente como negócio. Mas foi um início humilde, incluindo as primeiras jams de Geddy com Alex.

"Eu me lembro disso muito claramente", diz Ged. "Eu não me lembro de muita coisa nesse meio-tempo, mas me lembro dos primeiros dias com muita clareza. Ele me ligava o tempo todo para pegar meu equipamento emprestado porque eu era um dos poucos caras que tinha amplificador. Minha mãe ficava na loja o tempo todo, então eu trabalhava lá com ela nos finais de semana e no verão, e ela me pagava um salário, e com o dinheiro que economizei trabalhando para ela comprei um amplificador. Eu lembro o dia em que o comprei – foi fantástico. Fui até a Long & McQuade e comprei um Trainer. Não tinha como ir para casa, então um amigo meu e eu arrastamos aquela coisa para dentro do ônibus do centro de Toronto até Willowdale. Era um dia de inverno muito frio, e nós arrastamos aquela coisa no gelo, era o único jeito de levar aquilo até a minha casa."

Alex complementa: "Nós costumávamos ir a lojas de música o tempo todo e tirávamos uma Gibson da parede para tocar em vez daquelas porcarias de Canoras que tínhamos. Sonhávamos em ter esse tipo de equipamento e amplificador. Fazíamos essas coisas juntos quando éramos garotos. Como muitos milhares e milhões de outros colegas músicos fazem. É ótimo: é uma parte de um pedacinho específico da vida, e é uma coisa da qual todos os músicos compartilham. Se conversar com qualquer músico que teve uma carreira bem-sucedida, não tem erro, todos vieram do mesmo

lugar. Não se tornaram famosos automaticamente, nem ótimos e incríveis. Eram apenas garotos em dado momento que babavam por um equipamento que não podiam ter ou comprar. Ou queriam tocar como aquele cara ou aquela pessoa. Todos viemos desse mesmo caldo, dessa mesma família, em que a música nos invade bem dentro da gente e acaba dominando tudo."

"Então Alex sabia que eu tinha esse amplificador", continua Geddy, "e ele sempre me ligava para pegar o amplificador emprestado. Um dia ele me ligou, e eu achei que queria o amplificador emprestado de novo, e ele disse que não, que o baixista deles não tinha aparecido ou não ia conseguir chegar a tempo para o show daquela noite na cafeteria, e perguntou se eu podia tocar no lugar dele. Então eu disse que sim e fui até lá. Tocávamos nesse ponto de encontro em Willowdale chamado The Coff-In, eu acho. E nós tocamos, eu meio que aprendi as músicas de qualquer jeito, a gente só sabia tocar algumas. E então tocamos nesse café que era um ponto de encontro dos jovens. E foi divertido, acho que ganhamos seis ou sete dólares pelo show, depois fomos até a delicatéssen e compramos batatinha frita com molho – me lembro desse dia perfeitamente."

Corroborando com a história, Alex conta: "Ele tinha um amplificador, então, sim, era um ativo importante. Era uma das poucas pessoas que tinha um amplificador. Porque ele tinha esse emprego excelente na Times Square Discount, a loja da mãe dele. E eu pegava o amplificador emprestado de vez em quando; era muita generosidade da parte dele. Então conseguimos esse show quando John Rutsey estava na banda; Jeff Jones era uma cara que eu conhecia. Era baixista e depois foi tocar com o Red Rider. Eu toquei

com ele algumas vezes porque tínhamos amigos em comum, depois ele veio tocar nesse show.

“Então fizemos o show e tocamos cerca de meia dúzia de músicas que conhecíamos duas vezes cada uma. Foi bem divertido, e fizeram uma proposta para tocarmos novamente na semana seguinte. Ele tinha outro compromisso. Não poderia tocar, e eu não sei se ele estava muito interessado. Não era nosso amigo, era mais um conhecido que fazia jams com a gente. Mas Jeff disse: ‘Olha, eu tenho outra banda e não posso tocar com vocês’.”

Alex conta que tudo isso aconteceu em setembro de 1968. O Coff- -In ficava no porão de uma igreja local, e sem poder contar com Jeff Jones, Alex pediu a Geddy que tocasse com eles, o que, segundo ele, foi diante de um público de 35 pessoas. E receberam 10 dólares de cachê.

“A gente não tinha suporte para o microfone, então usamos uma luminária”, conta Alex. “Simplesmente passamos uma fita adesiva em torno do microfone e o prendemos ao lado da luminária. E acho que usamos um único amplificador para nós dois. Alugamos um amplificador Bogen de 50 watts e duas colunas – eram alto-falantes de seis polegadas ou algo assim. O som era horrível. E havia um amplificador Bogen para a voz. Então tudo foi feito da forma mais simples. Hoje é equipamento vintage, com certeza; custaria milhares de dólares ter essas coisas hoje. Mas nós fizemos o show e foi muito empolgante.

“As músicas eram basicamente as mesmas que tínhamos tocado com Jeff e eram as que todos nós com 15 anos de idade tocávamos naquele momento. Você sabe, ‘Sunshine of Your Love’ e talvez ‘Spoonful’ e ‘Fire’, esse tipo de coisa. Não era um repertório

muito extenso, talvez uma dúzia de músicas que todos conhecíamos. Provavelmente tocamos lá uma dúzia de vezes. Por um tempo parecia que íamos até lá toda sexta à noite. Passamos de 10 dólares para 35 dólares no final. Na verdade, era bastante dinheiro, sabe? Porque me lembro de trabalhar no posto de gasolina, no verão de 1971, ganhando 59 dólares semanais, trabalhando cinco dias por semana. E a gente ganhava 35 dólares por um único show. Então era bastante dinheiro, 35 dólares.

"Gastamos fácil os 10 dólares em batatinhas fritas e Coca-Cola", continua Alex. "Conversávamos sobre como iríamos conquistar o mundo. E nós realmente acreditávamos nisso lá sentados na lanchonete. E eu já era amigo de Geddy um ano antes disso, e fazíamos jams toda semana. Então estávamos bem confortáveis tanto com nossa relação musical quanto com nossa relação pessoal. Mas pensando lá atrás, preciso dizer que aquele momento pouco depois do show… Lembro bem como era o restaurante, como estávamos lá sentados ao redor da mesa e o quanto estávamos animados. Foi realmente – não acredito que vou dizer isso – um grande momento para nós ter vivido aquilo, aquele show. Foi nosso primeiro show como banda, e nos tornamos uma banda naquela noite. E nos comprometemos com isso, ele e eu."

Alex explica que esse encontro não aconteceu no famoso e lendário Pancer's Original Delicatessen, cuja placa anuncia "desde 1957". Apesar de haver fotos do Rush na parede, Alex conta: "Há o Moe Pancer's, que fica ao sul de Sheppard em Bathurst, mas também há o Red Pancer's, que é o restaurante para onde fomos depois do show. Acho que o Red Pancer's nem existe mais já há muito tempo. Eram parentes, mas acho que não se davam bem.

Tinham um negócio juntos, mas depois se separaram. E o Red deve ter fechado anos atrás, não sei. Mas nós nunca fomos ao Moe's. Eu já fui ao Moe's, mas nunca fomos lá como banda.

Primeiro de tudo, seria longe demais para ir caminhando. Saindo do show no Coff-In, era só caminhar oito quadras pelo subúrbio até chegar ao Red's, e o lugar ficava aberto até tarde, por isso fomos lá depois do nosso primeiro show juntos naquela noite.

"Mas, sim, ainda me lembro do lugar; consigo lembrar como era dentro do restaurante e como estava sentado no banco ao redor da mesa. Acho que os assentos eram revestidos de vinil vermelho. Foi tudo emocionante. Era como um sonho se tornando realidade, embora nós não fôssemos ninguém, sequer tínhamos um repertório. Mas era um começo, e desse ponto em diante continuamos a fazer, acho, um ou dois shows por mês no mesmo local, naquele ponto de encontro dos jovens. E começamos a compor nosso próprio material e a levarmos a coisa toda mais a sério."

Uma parte de se tornar sério era Alex adotar um tipo de nome artístico. "Meu sobrenome começa com Z e tem todas essas vogais e 11 letras", explica Lifeson. "E a minha vida inteira meu nome foi pronunciado errado. Não conseguia imaginar pegar a estrada e passar o resto da vida com meu nome sendo mudado. Lifeson é apenas uma tradução literal de Živojinović. Meu pai certa vez pensou em mudar nosso sobrenome basicamente pelas mesmas razões, depois desistiu. Então, na verdade, para assuntos profissionais, uso Lifeson, e para minha vida pessoal e privada, eu uso meu sobrenome verdadeiro. É apenas por conveniência, a conveniência de não ter meu nome destroçado toda vez. Mesmo assim, com Lifeson, já fui chamado de Leafson, Lifeberg, todos os

tipos de sobrenomes diferentes, mas parece ser mais conveniente ter um nome artístico. Eu não esperava que, 40 anos depois, ainda estaria usando esse nome."

Alex confirma que ele e Geddy não mudaram os nomes ao mesmo tempo. "Com Geddy, Lee é seu nome do meio, então ele apenas deixou de usar o sobrenome."

Outro passo foi começar a composição de músicas originais. Recorda Alex: "A primeira música que escrevemos juntos – e isso foi provavelmente duas semanas depois de decidirmos que seríamos uma banda, no começo de outubro – era chamada 'Losing Again'. Era uma música animada, com uma pegada blues e cheia de riffs. Ainda me lembro dessa música: era muito, muito básica, então é provável que ainda conseguiria tocar, acho. Lembro bem que esta foi a primeira música que tocamos. Ficamos muito entusiasmados com isso porque só estávamos juntos havia algumas semanas oficialmente como banda e já estávamos compondo nosso próprio material. Era algo muito emocionante para nós. Não tínhamos que ser iguais às outras bandas que havia na época, que eram apenas bandas de bar, ou nem isso, apenas bandas que tocavam nos bailes de colégio e que conheciam um monte de material da lista de músicas pop da época. Nós tínhamos nosso próprio material que as pessoas acabavam odiando quando fazíamos esses shows."

"Isso com certeza era parte da nossa motivação", continua Alex. "Era meio arriscado porque muitos não queriam ouvir esse tipo de coisa. Eles queriam ouvir músicas já conhecidas, particularmente nos bailes na escola. Queriam poder dançar as músicas que conheciam, não uma sessão instrumental blueseira de oito minutos de duração, sabe, não entendiam aquilo. Mas se não tivéssemos

feito isso, não seríamos quem somos. Havia muitas bandas que tocavam naquele circuito e conheciam todos os hits, e eles eram os caras que ganhavam 300 dólares nos bailes. Nós conseguíamos fazer um show por 150 dólares, mas dois terços do nosso set era material original. Foi um bom período de treinamento para nós."

"O circuito dos colégios era o único jeito para muitas bandas de Toronto se manterem em atividade", acrescenta Geddy. "Bandas de Ontário, não só de Toronto. E não era só em Toronto. De fato, a maioria delas vinha de fora, dos lugares mais distantes que se podia imaginar. E havia esse setor da escola chamado departamento social que era muito importante porque organizava esses bailes, que precisavam de entretenimento. Então muitos de nós éramos contratados para tocar nesses eventos, sabe, como Halloween, Sadie Hawkins Day. E isso era um modo de continuarmos vivos, principalmente quando não tínhamos idade suficiente para tocar num bar. Mas os garotos sempre gritavam pedindo as músicas que conheciam, e nós estávamos determinados a tocar só nosso próprio material sem nos importarmos com o quanto era ruim na época."

"Em geral era um grupo pequeno de alunos do Ensino Médio ou mais jovens ainda que ficavam escorados na parede dos fundos, o mais longe que podiam do palco", ri Alex. "Porque nós sempre tocávamos nossas próprias músicas. Começamos a compor bem no início de tudo, de forma simples. Na época em que fazíamos esses shows, depois dos primeiros anos aprendendo a tocar e ensaiando o tempo todo, não éramos mais um tipo de conjunto de baile. Dois terços ou três quartos da nossa música eram composições próprias, e algumas bem compridas, com 10, 15 ou até 20 minutos de duração, e nós meio que só ficávamos fazendo jam durante esse

tipo de coisa, e era muito difícil para as pessoas encontrarem um ritmo que pudessem dançar. Então essas apresentações eram muito bizarras. Algumas até não foram tão esquisitas, é claro. Lembro uma vez que nosso PA explodiu, literalmente. Chamas e faíscas saíam dos alto-falantes, e nós fizemos o show sem PA, nem voz. Acho que foi em Cochrane, Ontário."

Também como parte de formar e se tornar uma banda havia as peregrinações que os garotos tinham de fazer até o centro de Toronto para o descoladíssimo distrito de Yorkville. O Rush sofria com o estigma de ser uma banda de subúrbio.

"Sim, a gente ia para o centro", lembra Geddy. "Havia um amigo meu, o pai dele tinha um restaurante pequeno no centro, na verdade em Yorkville, chamado Cabbage Roll. E às vezes íamos até lá lavar pratos. Na verdade, havia um clube em Yorkville chamado Flick, eu acho. De qualquer forma, ficava no andar de cima e o restaurante nos fundos. E me lembro de no intervalo subir até lá para dar uma olhada na banda. Havia uma banda bem conhecida em Toronto chamada Stitch in Tyme, e eles só tocavam covers. Não queriam escrever as próprias músicas, mas eram muito bons. E então o equipamento deles ficava sempre montado, e me lembro de entrar lá num intervalo do trabalho e ver todos aqueles instrumentos montados no palco, era muito legal, eu ia até lá e fumava um cigarro com todos aqueles hippies de Yorkville achando tudo muito incrível. Mas é claro que eles eram hippies de verdade, e eu era esse garotinho insignificante. Então comecei a frequentar aquele lugar com Alex e John e toda a turma. Mas os hippies, é claro, esses eram caras reais vivendo a vida deles, e nós éramos só garotos. Achávamos que éramos descolados, mas que garoto que não se

acha legal? Todo garoto se acha maneiro, todo garoto se acha engraçado, mas isso não tem como ser verdade. É apenas o que mantém nossa sanidade quando se é adolescente."

"Éramos ambos meio deslocados na nossa turma da escola", acrescenta Alex, "e eu suponho que isso acontecia porque nos achávamos muito mais legais do que todos os outros. Então meio que ficávamos só nós dois e não saíamos com os outros colegas de sala, e é claro que John estudava em outra turma. Havia outras pessoas com quem tínhamos amigos em comum, então éramos parte do que considerávamos o grupo de elite da Fisherville Junior High School. Sim, tínhamos muito em comum, e fazíamos jams na casa dele ou na minha, sempre para lá e para cá. Mas havia muitas outras coisas além disso, interesses comuns. Nós realmente, de verdade, crescemos juntos. Passamos por toda a experiência de ter a primeira namorada e todas essas outras coisas que se vive na adolescência, e compartilhamos mesmo uma longa vida juntos, ele e eu, de verdade."

Parte do progresso de Geddy e Alex para se tornar uma banda séria foi o estudo das melhores bandas, geralmente britânicas, que mostravam aos adolescentes do mundo inteiro quanto barulho era possível fazer e como parecer incrível fazendo isso.

Alex fala sobre Geddy: "Como baixista, ele teve ótimos exemplos. John Entwistle, Noel Redding… Eram baixistas incríveis naquela época. E Jack Bruce, é claro: o Cream teve uma influência enorme na gente no começo. Isso meio que estabeleceu o padrão de como queríamos tocar – queríamos ser músicos muito ativos. Ele tocava guitarra pouco antes, então a transição foi bem fácil, creio eu. E, é claro, como vocalista houve certo impacto. Havia muitos

vocalistas excelentes, e ele, eu acho, tentava imitá-los, ou pelo menos se inspirar neles. Acho que assim que passamos a ouvir Led Zeppelin, o modo como Robert Plant cantava teve uma influência gigantesca em Geddy. Teve uma influência enorme em todos nós. Eles de fato eram nosso exemplo, acho, no período em que começamos a nos unir como banda e como músicos."

Como Geezer Butler no Black Sabbath, Geddy realmente começou com a guitarra. Alex, contudo, perdeu essa parte da evolução de Lee.

"Eu não conhecia Ged quando ele tocava guitarra", diz Alex, "então a transição já estava concluída quando começamos a tocar juntos. Porque era o que fazíamos depois da escola. Nós plugávamos os instrumentos no amplificador dele e tocávamos. Havia uma guitarra e um baixo. Então não tenho muita certeza sobre como foi essa transição. Estou certo de que ele se interessava por guitarra como todo mundo. Mas assim que começamos a tocar e aprender de verdade sobre instrumentos, esta foi a escolha dele. Era como John Rutsey no começo – a bateria era uma coisa dele, mas não sei se ele realmente queria do fundo do coração ser baterista. Acho que também queria ser guitarrista. Mas todo mundo tinha uma posição para a qual foi atraído."

Geddy conta: "Fui escolhido como baixista quando, na primeira banda da qual participei, o baixista não pôde tocar. Acho que os pais dele o proibiram ou algo assim, e nós não tínhamos baixista, então eles disseram: 'Você vai para o baixo', e eu disse ok. E foi simples assim. Isso acontece com muitos baixistas. Todo mundo quer ser guitarrista, mas eu fiquei feliz em ser baixista. Ser baixista é como ser o *catcher* da liga principal de beisebol, o apanhador. É o meio

mais rápido para ser titular. Ninguém quer ser baixista. É um ótimo instrumento, de verdade, um jeito estupendo de se passar o tempo. Eu tive professores, sabe: estou apenas seguindo a tradição de Jack Bruce, Jack Cassidy, Chris Squire, uma tradição refinada de baixistas barulhentos que se recusaram a ser coadjuvantes. Então sinto que este é o meu dever sagrado, dar continuidade ao que eles começaram."

"O senso de melodia intrincada dele é muito único", concorda Alex. "E acho que ele tem influenciado muitos baixistas por causa disso. Uma das coisas mais desafiadoras para mim como guitarrista tocando com ele – e com Neil nesse sentido – é o quão complexos os dois sempre foram. Acho que agora nos últimos tempos mudou um pouco, é um pouco mais simplificado. Mas se você ouvir o baixo de Ged tocando internamente, e a forma como ele toca, todas as pequenas nuances que requerem um foco bastante detalhado, é incrível, as pequenas melodias que ele incorpora e as pequenas coisas que ele faz e que muitos outros baixistas talvez não façam. Ou alguns até fazem, eu diria, tentando imitá-lo.

"Ele vem dessa escola, Jack Bruce e John Entwistle. E Chris Squire foi uma grande influência para ele no começo. Mas Geddy desenvolveu o próprio estilo e toca muitos acordes que outros baixistas não tocam e me forçam a desempenhar um papel de contraponto. E é ótimo porque me dá um rumo que é diferente e desafiador. Mais tarde ele se tornou um pouco mais básico na raiz da forma como toca. De novo, isso ocorreu porque ele sentia que era o que a música exigia. Sabe, tudo se resume sempre à música e a oferecer o melhor arranjo para ela. Acho que todos nós entendíamos dessa maneira. Muitas vezes os baixistas podem ser

de um jeito ou de outro, mas ele consegue mesmo reunir tudo. Acho que porque ele também canta – o que é uma vantagem."

Geddy atribui sua evolução à reverência aos mestres do baixo *big e buzzy*, começando com Roy Orbison, quando o rock incorporou sua visão geral do instrumento.

"Quais foram as músicas que me fizeram querer tocar?", ele se pergunta. "A primeira coisa que me vem à mente é 'Pretty Woman' – um excelente riff clássico. Tenho certeza de que muitos músicos vão citar essa canção como influência, mas ela penetra na alma, não é? Por que ela faz isso? É o riff que penetra, e os riffs são uma parte importante do rock e do rock progressivo, certo? E do metal. E então eu penso em 'For Your Love', dos Yardbirds, e aquela progressão de acordes poderosos quando ressoam – *Kerrang* –, esse som está lá naquela música. Eu escutava essas músicas, e todas elas são canções que me fizeram querer tocar. Eu queria tocar aquilo. Então há alguma coisa visceral nessas músicas mais antigas.

"Os primeiros trabalhos do Kinks, com certeza, o início do metal, na falta de um termo melhor. É claro que ninguém sequer tinha ouvido falar nesse termo naquela época. Eles realmente grudavam nos seus ouvidos. E a melhor coisa era que só tinha um tipo de estação de rádio. Então, se uma dessas músicas chegasse ao rádio, no meio de um milhão de músicas da Motown e Mantovani e todas aquelas coisas que costumavam tocar, se no meio de tudo aquilo você ouvisse 'You Really Got Me', um desses riffs, era como se de repente a música tivesse ganhado vida. E para mim e os meus amigos, nós reagimos àquilo, e foi isso que nos fez querer começar a encher o saco dos nossos pais para comprar uma guitarra.

“Mas não era apenas o som da guitarra, era o modo como tudo se estruturava usando a guitarra como tema. Acho que dá para voltar ainda mais no passado, para algumas das bandas instrumentais que costumavam tocar no rádio. Como a Booker T. & The M.G.’s, que tocava ‘Green Onions’ e todas aquelas coisas, e então havia aquela banda que tocava com aquelas guitarras Mosrite. The Ventures, não era? ‘Pipeline’, essas músicas. E então os Yardbirds adotaram essa atitude com relação à guitarra e começaram a usar temas de guitarra, que era algo novo e realmente colocava o guitarrista em destaque.”

Além das inspirações abstratas vieram os fundamentos, forças da natureza como The Who. The Ox foi Geddy antes de Geddy Lee, e Keith Moon foi o Professor antes do Professor. Mesmo se o Cream, outro esboço do que se tornaria o Rush, representasse mais vigorosamente o conceito de *power trio*, foi o The Who que trouxe a proposta progressiva, já que se manifestou no rock progressivo e depois no metal progressivo do Rush. E como Alex já fez questão de salientar, havia um papel obscuro, precioso, quase desvirtuado do guitarrista no topo de uma seção rítmica como esta. É por isso que tanto Townshend quanto Lifeson passam muito tempo acrescentando texturas e artifícios, avançando aqui e ali e depois recuando.

“Havia duas coisas no The Who que se destacavam”, continua Geddy, “dois aspectos que me deixavam totalmente fascinado. Um era Keith Moon. Nunca houve um baterista tão explosivo e complexo quanto Keith Moon antes. Os padrões de bateria dele eram chocantes. E apareciam em canções pop que tocavam nas rádios AM. E as composições! Aqueles acordes de guitarra! E ainda assim

era uma banda estranha porque a gente ouve ‘Happy Jack’ e parece uma música tão esquisita. É quase um jingle, e mesmo assim há certa fúria subjacente. Mas acho que as rajadas amplas da guitarra de Townshend e as viradas complexas e explosivas de Keith Moon na bateria eram os dois aspectos que separavam o The Who dos demais.

“Além disso, há toda a imagem que eles projetavam, não é? O fato de que destruíam os instrumentos, se falava muito nisso. Keith Moon chutando a bateria no palco. Uma das primeiras bandas em que toquei tinha um baterista que era um grande fã do Who, e eu lembro que fizemos uma audição num colégio local para tocar no baile de Sadie Hawkins na era pré-Rush. E no final da apresentação, ele chutou a bateria no palco. E nós estávamos numa sala de aula, sabe? Estávamos fazendo a audição para três professores dentro de uma sala de aula. E no final, o cara chutou a bateria, tambores e pratos saíram voando pela sala, e é claro que isso deixou os professores totalmente horrorizados. O guitarrista e eu ficamos só olhando para ele, como se disséssemos ‘Você acabou com nossas chances, cara’. No que ele estava pensando? Eles não dão bola para o The Who, são professores. Mas isso era uma parte importante da imagem deles. E pareciam mesmo o máximo, as capas dos álbuns eram muito criativas, foi uma das primeiras bandas, acredito, que levava tudo isso ao extremo. O conceito todo de arte de capa. As ideias deles eram muito avançadas.”

Quanto ao Cream, Geddy diz: “Para mim, pessoalmente, eles foram muito importantes. Antes do Zeppelin. Faziam essas jams longas, inovadoras. Foram a primeira banda a fazer jam nos discos.

Guitarra, baixo, bateria, só seguiam o fluxo. Ninguém fazia isso. Considerávamos uma banda de blues, na verdade, mesmo assim não se comportavam como uma banda de blues. Eles se comportavam como uma banda de jazz, como algo que ninguém jamais tinha feito antes. 'Spoonful', essa é uma ótima versão que costumavam tocar… é claro que quando nos tornamos o Rush tocamos 'Spoonful' por 10, 15 minutos. Estávamos fazendo uma jam. Não tínhamos as manhas de fazer uma jam de forma adequada, mas os imitávamos. Então era algo impressionante. A disposição deles de fazer uma música e simplesmente ir até lá todas as noites e só tocar. Três caras tocando. Por isso, foram o protótipo do Rush de muitas maneiras. Nós amávamos o que eles faziam. O jeito de Clapton tocar, mas não só ele – Jack Bruce tirou o baixo do papel de coadjuvante e ousou alcançar um som mais agressivo e distorcido. Era um ótimo músico. E Ginger Baker era um deus para os bateristas – ele fazia solos de 20 minutos. Ninguém fazia isso. Portanto, ainda estávamos seguindo a tradição do Cream e levando aquilo além. Há muitas coisas que aprendemos com o Cream e ainda fazemos. O tipo de posicionamento de um *power trio* no palco, eu acho."

Tecido conjuntivo – ou mais parecido com um couro resistente – entre Cream e Led Zeppelin era o Blue Cheer, uma banda proscrita de São Francisco, que equivale ao Cream levado ao extremo.

"Para mim, o Blue Cheer, de muitas maneiras, foi a primeira banda de metal", reflete Geddy, usando a palavra que só entraria por completo no vocabulário em 1975 e depois, com certa precisão, passou a ser aplicada ao Rush. "Mas eles não pensavam em termos

de metal. Essa terminologia sequer existia, certo? O que buscavam era volume; parte do truque era ser a banda mais barulhenta que já existiu. Não importava onde tocavam, ou quando tocavam, tinham amplificadores em profusão. É interessante como o volume no final das contas meio que evoluiu para ser um triturador do metal, e as bandas aprenderam com essa evolução toda que se podia alcançar um som pesado sem ser alto demais. O metal foi domado nesse sentido.

"Mas era volume e fúria que buscavam. E como um jovem músico, é claro, isso nos fez perder a cabeça. A versão deles de 'Summertime Blues' e algumas de suas primeiras músicas eram… a gente simplesmente tinha que tentar tocar daquele jeito. Precisávamos aprender aquilo. Tinha aquele tom porque gravar uma banda naquele volume acabava gerando um som distorcido na fita. E então havia esse som novo, que se assemelhava ao Kinks mas era muito, muito alto. Mas havia outra coisa – e acho que foi sua derrocada –, é que eles não eram bons compositores, não mesmo. Nunca tiveram a habilidade de ir além desse único momento. Então havia essa imagem, Paul Whaley com o cabelo loiro muito comprido, a coisa dos três integrantes, do volume superalto, superdescolados, mas as músicas não vieram, entende? Por isso não havia nada que de fato os fizesse continuar, que os sustentasse. Eles foram uma ideia que passou como um relâmpago.

"The Who também costumava tocar 'Summertime Blues'", continua Geddy – como todos sabem, o Rush fez uma cover desse clássico de Eddie Cochran em seu EP de 2004, *Feedback.*

"Há algo nessa música. Bem, é claro, ela fala de garotos entediados durante o verão. Simplesmente perfeito para o rock,

certo? Então não sei como eles visualizavam isso. Talvez tivessem ouvido The Who tocar essa música e decidiram fazer a própria versão, o que me parece mais provável. Mas, sim, Eddie Cochran, e havia também esses antigos caras do blues. Nós fomos apresentados ao blues por esses ingleses que imitavam os caras do blues. Através de Led Zeppelin, John Mayall & the Bluesbreakers, todas essas outras bandas de que gostávamos. Conhecemos Buddy Guy, Willie Mason, todos esses caras, aprendemos os nomes deles por causa dos ingleses. Aí você ouve o original e não gosta tanto como gostava das versões eletrificadas. A gente ia aos shows e gostava, tinha respeito por eles, mas quando chegava em casa não colocava os discos para ouvir. Acabava ouvindo as versões britânicas, mais barulhentas, desses mesmos discos. Era o que você queria curtir.

"Mas John Mayall sempre teve os melhores guitarristas. Alguns dos melhores guitarristas britânicos vieram dessa escola. Acho que no Canadá tínhamos Ronnie Hawkins, e no Reino Unido eles tinham John Mayall. Ele contratou os melhores músicos. Assim, se você escolhesse um dos álbuns e ouvisse como tocavam de modo excelente... Tudo acabava se resumindo à forma de tocar naquela fase da minha vida. Então, é claro, Beck e Page e mesmo Mick Taylor – guitarras matadoras. Nós todos seguíamos os guitarristas naquela época, eles eram as criaturas mágicas da minha adolescência."

E foi assim que alguns desses clássicos acabaram no setlist da banda. Geddy recorda: "Fizemos uma versão para 'For What It's Worth'. Costumávamos tocar também essa velha canção da Motown chamada 'Roadrunner', mas não parecia em nada com

‘Roadrunner’. Não sei por que nós chamamos a música de ‘Roadrunner’. Criamos a canção dentro de uma longa jam. Alex costumava fazer um solo muito longo, mas é claro que todos eram assim. A gente tocava ‘Crossroads’ ou ‘Suffragette City’, de David Bowie. Não sei se chegamos a tocar Zeppelin nos bares. Sei que quando éramos apenas uma banda de colégio, a gente tocava ‘Living Loving Maid’. Bem lá no início, tocávamos ‘Let Me Love You’, de Jeff Beck, do álbum *Truth*. Também tocamos ‘Morning Dew’ e algumas músicas dos Yardbirds, como ‘Shapes of Things’.”

“Bad Boy” (que ficou popular com os Beatles), de Larry Williams, tocava bastante no rádio em dezembro de 1974. Daqueles dias como banda de porão até o nascer de uma nova década, outras apresentações do Rush (e do pré-Rush) incluíram covers dos Stones, Eric Clapton, Ten Years After e Traffic. Composições originais como “Keep in Line”, “Morning Star”, “Child Reborn”, “Love Light”, “Slaughterhouse” e “Feel So Good” também surgiram.

Da fonte seminal fornecida por The Who, Pink Floyd e The Moody Blues, assim como a postura conceitual dos Beach Boys, Pretty Things,

The Mothers of Invention e Beatles, um novo gênero conhecido como rock progressivo nasceu, e este novo gênero se alimentaria do que o Rush continuou a fazer. Para todos os efeitos, esse tipo de música – e seu ponto de convergência em 1969 e 1970 – se tornou o gênero adotado pelo Rush, e com certeza em definitivo quando Neil Peart se juntou à banda.

“Quando retomo a fase progressiva”, explica Geddy, “e as bandas que me impactaram – e eu penso que os outros caras do grupo foram igualmente influenciados por eles –, tudo começa com

Jethro Tull, Yes e Genesis. A primeira vez que os ouvi, fui nocauteado por eles e desafiado pela música que estavam criando. E isso levou a um grande número de outras bandas com o Strawbs, que meio que surgiu a partir da música folk inglesa e se desenvolveu até se tornar uma banda progressiva melódica. E também outras como Van der Graaf Generator, que era muito popular no Canadá, talvez nem tanto em partes dos Estados Unidos. A Van der Graaf, em particular, tinha um som bem mais sombrio, meio parecido com o ELP, mas quase como uma irmã gêmea perversa dele. Era menos impressionante em termos de instrumentação e virtuosismo, mas havia coisas interessantes e um astral ótimo.

"A primeira vez que ouvi Yes eu era adolescente, e foi um camarada meu que me apresentou. Ali estava uma banda que tinha um som agressivo de certa maneira. Mesmo com o tom do baixo de Chris Squire bem agressivo, e a bateria poderosa de Bill Bruford, ainda assim havia essas melodias complexas e as mudanças de tempo. Acho que a primeira coisa que me conquistou foram as mudanças de tempo. Eram imprevisíveis, difíceis de contar, e como jovens músicos, é claro, me senti desafiado e adorei aquilo.

"E o som da voz de Jon Anderson, a natureza das letras, abertas à interpretação. Ainda há muitas músicas do Yes que eu não faço ideia do que tratam, mas *imagino* o que estavam construindo. Pelo menos para mim estavam construindo, e acho que essa é uma parte da música agressiva que passa despercebida, o fato de que você tem a permissão de imaginar do que trata uma canção e como ela dialoga com você de uma maneira pessoal. As letras são enigmáticas, e isso é sedutor para um jovem adolescente,

entende? ‘O que isso significa?’. Já era desafiador para um músico iniciante até mesmo tentar imitar, e isso acabou me jogando numa viagem em termos do que a música falava. Era quase como se houvesse um quebra-cabeças, e cabia a mim tentar decifrá-lo, musical, poética e conceitualmente. Agora se isso era o caso ou não, de fato não importa, mas é a forma como me senti atraído e que me levou para essa jornada em busca de mais música progressiva e de tentar copiar aquilo como um jovem músico.”

Por mais que possa parecer incongruente, os roqueiros progressivos tendem a sentir uma afinidade meio estranha com música clássica. “Sim, o tipo de coisa que fez os críticos odiarem rock progressivo”, concorda Geddy, “porque eles não gostavam do que consideravam um filho bastardo dos clássicos. No geral, os críticos parecem preferir música pura, não música de fusão. E o rock progressivo não é nada sem fusão. É a fusão por excelência para os roqueiros, certo? Então, sim, e acho que para garotos suburbanos como eu, que não ouviam música clássica na infância, isso era, da nossa maneira, nossa introdução aos clássicos por meios eletrônicos, e isso praticamente legitimou o processo.”

“Então, é claro”, continua Geddy, “você pode olhar para alguém que tem mais conhecimento sobre música e ouve essas bandas ao mesmo tempo que um garoto de 14 anos e ter reações bem diferentes. O ouvinte mais educado musicalmente vai pensar que as bandas apenas copiaram os clássicos, mas os jovens vão ficar maravilhados diante desse novo som. Isso era meio desafiador para mim. Não se conheciam os fundamentos disso, então se começava a pesquisar. A primeira vez que ouvi falar em Erik Satie foi por causa do Yes. Depois começaram a aparecer nomes em profusão

para nós, suburbanos incultos, nomes que nos intrigavam. E começamos a comprar os discos clássicos, a ouvir música clássica. Então não acho que foi uma má influência. Foi uma influência excelente, na verdade. Tenho muitos amigos que também começaram a se interessar por música clássica. É interessante porque, com outras bandas, como John Mayall & The Bluesbreakers e até mesmo Zeppelin, você começa a ser apresentado aos velhos caras do blues, às versões originais das músicas que o Cream tocava. E não é muito diferente de ser apresentado a Beethoven ou Bach ou Tchaikovsky, como aconteceu com o Yes, o Genesis e outras coisas que estivéssemos ouvindo. Ou Mussorgsky por meio do ELP."

Foi assim que o Rush adquiriu o próprio senso de drama, o arrebatamento épico que aconteceu tão logo o primeiro álbum saiu, em músicas como "Finding My Way" e "Working Man". Em *Fly by Night*, eles já dominavam essa arte, ainda mais quando surgiu *Caress of Steel*.

"Muitas bandas progressivas queriam acrescentar drama ao seu som", explica Geddy. "Não apenas texturas, não apenas melodia, mas drama. Era algo cheio de pompa, uma coisa bombástica do prog rock naquele período. Um pouco mais de grandeza. Então, sim, havia essa atração por peças dramáticas. Muitos roqueiros prog – sei que era o que fazíamos na época – preferiam olhar para nossas peças como vinhetas. Como se estivéssemos criando trilhas sonoras para filmes que não existiam. De certa forma, éramos contadores de histórias por meio da música. E, é claro, os títulos sombrios e conceitos obscuros eram divertidos. Eles acrescentavam muitas cores diferentes à paleta porque não era

maneiro de verdade fazer músicas muito alegres, muito pop, muito dançantes. Era bem mais legal ser obscuro e taciturno, em especial na adolescência."

Mas a versão puramente *art rock* do Rush teria de esperar. No início, a banda era um amálgama de rock de bar, riffs roqueiros do pós-*blues boom* britânico (por exemplo, o hard rock primordial de bandas como Cactus e Mountain), *Midwest rock* (seja lá o que isso significava) e enfim o *glam rock* britânico. E tudo isso é personificado pelo baterista da banda, John Rutsey, que geralmente é descrito como um símbolo do antigo Rush. John, nascido em 23 de julho de 1952, era um ano mais velho do que Alex e Geddy, e como Geddy, também era órfão de pai. O patriarca Rutsey, Howard, repórter policial do *Toronto Telegram*, morreu em decorrência de um ataque cardíaco, então John vivia com os irmãos e a mãe, Eva. O próprio John mais tarde sofreu um ataque cardíaco causado por complicações de sua longa batalha contra o diabetes e morreu enquanto dormia em 2 de maio de 2008.

"Acho que conheci John em 1964", lembra Alex. "Nós nos mudamos para o bairro, e o conheci no colégio, na quinta série. Ele morava do outro lado da rua, perto da minha casa. Era só mais um garoto da nossa rua, e ficamos amigos logo depois que me mudei para lá. Ele tinha dois irmãos mais velhos que eram muito legais, Bill e Mike, e eles jogavam futebol e beisebol com a gente, coisas assim. Eram muito gente boa. John e eu compartilhávamos o amor e o interesse pela música, ouvíamos os álbuns de Bill e Mike o tempo todo. E eu lembro quando saiu o álbum *My Generation* do The Who, e o primeiro disco do Hendrix, e tudo acontecia graças

aos irmãos dele, o que foi uma ótima introdução à música para nós, escutar os discos naquela pequena vitrola no porão da casa deles.

"Queríamos aprender a tocar e montar uma banda, e nós montamos uma banda juntos. Acho que era o verão de 1967. Nossa banda, The Projection, tinha outros dois caras, mais um vizinho, Gary Cooper, e Alan Grandy, irmão do Ian – Ian foi nosso engenheiro de som por muitos anos, um dos nossos roadies. A gente tocava apenas nessas festas de porão que organizávamos com nossos amigos, sem cachê, é óbvio. Mas você podia comer quantos salgadinhos quisesse e tomar Coca-Cola. Pode imaginar que tipo de som a gente fazia, porque tínhamos só 14 anos de idade. Mas estávamos muito empolgados, e isso nos levou diretamente para o Rush. Nesse meio-tempo, quando comecei a estudar no outro colégio e conheci Ged, todos tocávamos instrumentos, mas em grupos separados. Não acho que chegamos a tocar juntos com John em qualquer outro momento antes de começarmos a banda de verdade."

Ian Grandy, que se tornou o chefe da equipe de turnê do Rush dos tempos de porão até o começo dos anos 1980, acrescenta: "Rutsey foi a gênese daquela banda. Meu irmão caçula estava numa banda com John e Alex chamada The Projection – isso todo mundo sabe. E eles tocavam 'Heart Full of Soul'. Outro dia vi uma coisa: Geddy e Alex tocando 'Heart Full of Soul' exatamente do jeito que tocavam no Coff-In quando eram garotos. Mas meu irmão estava numa banda com eles, e Rutsey e meu irmão estudavam no quarto ano juntos, acho. Então foi assim que tudo aconteceu. Em dado momento, passaram a ensaiar no porão da minha casa, e meus pais

deixavam o carro lá fora na neve porque o equipamento deles ocupava toda a nossa garagem.”

Por isso há o agradecimento especial na contracapa do primeiro álbum para “Sr. e Sra. G. Grandy”.

“Exato, devia ser o verão de 1971 ou 1972”, continua Ian. “É uma das razões pelas quais agradeceram meus pais no primeiro álbum. Minha mãe e meu pai iam para o trabalho, e a banda chegava por volta de dez e meia, 11 horas, e tocava até duas da tarde. E era muito barulho, então nós levávamos o cachorro para o quintal, e o gato também ficava lá fora. Eles tocavam no porão, só guardávamos as coisas na garagem. Mas a mãe de Geddy dizia para ele: ‘Vai para a escola, arruma um emprego, tenha boas notas, não toque música, arrume outros amigos’. E ele retrucava: ‘É só isso, mesmo?’.”

“John era um dos caras mais engraçados que conheci”, continua Alex. “Ele tinha esse senso de humor peculiar e incrível. Mas também era bem temperamental, e podia ficar bravo com você assim, do nada. E eu lembro que isso magoava muito, porque ele te jogava no ostracismo, e por um mês ficava sem falar com você – não telefonava, nem recebia suas ligações. John também jogava os outros contra você ou os ameaçava dizendo que não seria mais amigo deles ou coisas desse tipo. Muito infantil. E então, num dia qualquer, você recebia uma ligação dele como se nada tivesse acontecido. E isso acontecia a cada oito ou dez meses. Acontecia com uma pessoa, depois com outra, em seguida com mais outra. Você ficava fora do círculo por cerca de um mês. Mas um dia, de repente, ele telefonava e dizia: ‘E aí? Como vai?’. Era a coisa mais bizarra. E aconteceu com todos nós; aconteceu comigo, com Geddy.

Era simplesmente uma coisa ligada ao temperamento dele. Às vezes era bem difícil ficar por perto. Eu não sabia o que estava acontecendo com John e o que o levava a se comportar assim. Mas acho que mais tarde ele reconheceu que havia um problema, que era uma questão pessoal dele, e se arrependia."

Rutsey era essencialmente o líder da banda. Descoberta há pouco tempo, uma filmagem do grupo quando eles tocaram na Laura Secord Secondary School mostra John falando com autoridade de trás da bateria, e a liderança dele fica muito clara.

"Bem, sim, ele era o líder de fato nos nossos contratos com o sindicato. John era o cara que falava pela banda, e ele tinha um microfone. E lembrei que em alguns desses shows, particularmente quando estávamos no meio do nada tocando nesses bares no norte de Ontário, ele repreendia o público de forma dura, se colocando acima de todo mundo. Era hilário, mantinha o controle daquele microfone a noite inteira e fazia alguns comentários realmente cheios de estrelismo da parte dele. Quero dizer, John era muito engraçado e pensava muito rápido. Acho que fazia parte do caráter dele, de sua personalidade. Ele estava mais para líder do que para um seguidor, e talvez por isso tivesse essas questões de querer controlar as pessoas, os amigos e coisas desse tipo."

"John sabia ser o cara mais engraçado de todos", explica Geddy, "mas também podia ser o cara mais mal-humorado de todos. O humor dele variava imensamente. Acho que ele era um tipo de cara problemático, perdeu o pai cedo, assim como eu. Não sei se é um fator que possa ter contribuído para isso. Era um cara bem independente, mas muito difícil de se manter uma amizade. Alex e ele tinham uma ligação mais próxima porque meio que cresceram

juntos, moravam na mesma rua. Eu era sempre um forasteiro perto dele, então nossa relação era cheia de altos e baixos. John era um cara muito esperto, estiloso, se vestia bem e tinha raciocínio rápido. Mas podia te deixar para baixo muito rápido também e fazer você se sentir bem pequeno. Ele tirava a gente do pedestal de uma hora para outra. Mas era um cara muito engraçado e, quando era afetuoso, era uma ótima pessoa. Portanto ele tinha essa personalidade meio inconstante."

Sobre as habilidades dele como músico, Geddy observa: "Não sei se ele era tão peculiar como músico. Era o tipo de cara que fica na defesa durante um jogo de hóquei, um baterista sólido e constante. O oposto de Neil. Um estilo de baterista como Simon Kirke ou Bonham. Esses eram os caras que realmente sabiam manter a batida e não gritavam 'Olhem para mim' – John era assim. Era bom nisso, mas não sei se isso o tornou único de alguma maneira como músico. Era um baterista bom e sólido num sentido mais tradicional. Mas de muitas formas, era o líder da banda. John era o cara mais engraçado do grupo, e isso foi antes de Alex se tornar a pessoa mais engraçada do planeta. Acho que Alex aprendeu alguns de seus esquetes cômicos com John, porque Rutsey era um cara superengraçado."

Dê um microfone para Rutsey num show, diz Alex, e "ele vai falar alguma coisa ridícula. E você tem que lembrar que estávamos tocando em muitos bares, e às vezes havia matinês com caras sonolentos arrotando no fundo do salão. Você precisava ter muita atitude. Só para ver se as pessoas estavam prestando atenção, John assumia o microfone e falava as maiores besteiras, e nós três caíamos na gargalhada, é claro. Infelizmente, ele teve o azar de

estar conosco na parte mais difícil da nossa carreira, quando a gente se arrastava pelos bares e tocava em colégios e pegava a estrada numa van durante três horas todas as noites sem ganhar dinheiro algum. Mas também éramos jovens, portanto muito resilientes. O fato de que ele era diabético e tinha algumas restrições físicas, acho que isso tudo era pesado para ele. Sabe, John tinha que aplicar injeções em si mesmo, fazer todas essas coisas, então isso também o isolava."

John levava muito a sério seu papel como líder da banda, conta Geddy, apresentando os caras para coisas de que nunca tinham ouvido falar antes. Ele "era muito obstinado quanto à música que tocávamos. Era o primeiro a se interessar por qualquer coisa nova. Foi o primeiro cara que curtiu Zeppelin. Era um grande fã do Grateful Dead. Trazia muita música para Alex e para mim, dizendo 'Ei, olha isso'. Era muito antenado, e não tomávamos qualquer decisão sem que ele desse a opinião dele. No começo também escrevia as letras das músicas da banda. O que eu cantava era ele quem escrevia. Até que John começou a se rebelar contra isso do jeito dele, mas se tratava de um reflexo de seu conflito interno. Meio que estava em guerra consigo mesmo, é assim que eu descreveria John. Um cara que podia ser uma ótima pessoa e muito engraçado, mas que em seguida virava o oposto disso sem dar qualquer aviso. Ele não se abria muito, tinha um lado bem obscuro. Alex e eu sabíamos exatamente o que estávamos fazendo. Com John, ninguém sabia de verdade. Ele desaparecia depois dos shows, ou nem comparecia aos ensaios. E acho que isso era algum tipo de conflito interno."

Como se sabe, foi o irmão de John, Bill, que deu a ideia do nome Rush. “Estávamos tentando criar um nome para nossa banda, e ele sugeriu Rush”, diz Alex. “É uma conotação da moda para o ambiente das drogas, a cena hippie da época. E a definição literal da palavra, porque nós éramos músicos que tocavam muito rápido, e era um nome legal, curto, incisivo. Então nós pensamos, é isso, ok.”

Ao longo do caminho, a banda já havia usado o nome de Hadrian, e Geddy tinha tocado em bandas chamadas Ogilvie e Judd e até mesmo numa chamada Lactic Acid’s Jeff Jones.

“Continuamos na mesma por grande parte do tempo, até 1971, acho, quando reduziram para 18 anos a idade mínima para beber álcool”, diz Alex, se referindo aos bailes nas escolas. “Então, de repente, havia todos esses bares onde podíamos tocar. Passamos por alguns períodos difíceis. John teve problemas de saúde, depois houve um tempo em que fomos parar numa espécie de limbo. Tivemos algumas mudanças na formação da banda. Joe Perna tocou baixo por um tempo, Geddy saiu e voltou em seguida. O cunhado de Geddy fez parte do grupo na primavera de 1969 por alguns meses, tocando piano e guitarra. Ainda tocávamos muita coisa de blues. Mitch Bossi veio mais tarde [ficando de fevereiro a maio de 1971]. Lindy Young esteve na banda por um tempinho e depois saiu [Young ficou de janeiro a julho de 1969]. Mitch entrou, acho, assim que começamos a nos apresentar nos bares, deve ter feito alguns shows nos bares.”

“John Rutsey era um jovem de saúde frágil”, acrescenta a mãe de Alex, Milla. “Ele tinha diabetes e precisava de insulina, e a mãe dele sempre me ligava e perguntava se ele estava lá em casa,

porque tinha que ingerir certa quantidade de comida na hora certa. Lembro que John Rutsey saiu de casa certa vez e ficou com a gente, eles ficavam ensaiando sem parar, e eu disse para Alex: ‘Sabe, John tem que ir para casa agora. A mãe dele está preocupada’. Mas acho que o próprio Alex estava preocupado com John, porque ele não comia na hora certa, essas coisas.”

“Eu lembro que fizemos um show no Thunderbird Motor Inn em Thunder Bay, em outubro de 1973”, diz Alex, contando uma história de turnê da época dos clubes noturnos. “Fazia um frio de congelar. Eles nos colocaram no pior lugar de um hotel de beira de estrada. Não havia aquecimento lá, devia estar fazendo uns 10 graus. Toda noite se escutava um ‘zzzzzz’, porque nós ligávamos os secadores de cabelo debaixo das cobertas para nos mantermos aquecidos. E depois daquela primeira semana, o cara não pagou nosso cachê. Nós não tínhamos dinheiro algum, então comíamos no restaurante dele. E uma noite, eu lembro, ele nos chamou para uma conversa e disse: ‘Vamos lá, rapazes, vamos beber alguma coisa’. Tomamos todas aquelas bebidas e nos divertimos, e depois recebemos a conta! Ele realmente nos apresentou a conta! Mas a gente se divertia pra valer naquela época.

“Também me lembro de fazer um show no Meet Market. Era no velho Colonial Tavern na Yonge Street, bem em frente ao Eaton Centre em Toronto. Era um clube de jazz, mas no andar térreo havia um bar de rock. E dá para imaginar, naquela localização, que tipo de público eles atraíam. Lembro que eu tinha feito uma cirurgia – tirei o dente do siso – e estávamos lá fazendo o show; eu tinha 18, 19 anos. Estava sentado numa cadeira no palco porque tinha tomado um analgésico forte, minha boca estava me matando, e tinha

fumado um pouco de haxixe. Aí começou uma briga. Todo mundo que estava lá se meteu na confusão, e tudo acontecia bem na minha frente enquanto eu continuava lá sentadão na cadeira, tocando. Eu só me lembro de olhar para Geddy, e ele ficou olhando para mim como se perguntasse 'O que está acontecendo?'. Para completar, estávamos tocando uma música chamada 'You Can't Fight It' ('Você Não Pode Lutar')."

O próximo passo importante na evolução do Rush foi contratar um empresário. Ray Danniels foi o primeiro – e único – empresário da banda, uma raridade inacreditável na indústria musical. Ray comandou o navio até o final, na maior parte do tempo direto dos escritórios da banda, que ficava numa casa no número 189 da Carlton Street, a leste do centro de Toronto, uma área que já foi bastante degradada no passado.

"Bem, ele era um garoto", diz Alex, sobre a primeira vez que falou com Ray, que tinha abordado a banda com uma proposta para fazer uma daquelas apresentações numa escola, pois conhecia o Rush dos shows lotados no Coff-In. "Quero dizer, nós tínhamos 15 anos, e o Ray tinha 16. Ele havia saído de casa um ano antes. Se mudou para Toronto, foi morar em Yorkville, que era um ponto de encontro de hippies, e fez amizade com algumas pessoas. Havia uma banda chamada Sherman & Peabody. Greg Godovitz fazia parte dela naquela época, e Ray morava no porão deles, dormia num colchão na casa da banda em Willowdale. Não lembro como nos conhecemos, talvez por meio de um amigo em comum. Depois de um tempo, Ray disse: 'Vocês querem um empresário? Eu gostaria de ser o empresário da banda'. E é claro que ele não tinha habilidade alguma, nem experiência, mas era um cara batalhador.

Então começou a nos agenciar e a marcar alguns shows, fazia cartazes e nos dava carona na moto de um amigo para pendurá-los nos postes de telefone da cidade, essas coisas. No final das contas, Ray passou a atuar mais como produtor; começou a produzir outras bandas e depois abriu uma agência, a Universal Sounds, e mais tarde essa agência cresceu. Ele estava pronto bem lá no início no sentido de saber aonde queria chegar no mercado musical em termos de negócios. E nossa relação existe desde aquela época."

"Acho que provavelmente conheci John Rutsey primeiro, no bairro em que eu morava, depois conheci os outros caras", começa Danniels. "As personalidades deles não mudaram muito ao longo dos anos. Geddy sempre teve um lado mais sério, embora fosse muito divertido. Alex sempre foi comediante em primeiro lugar, e em segundo guitarrista – era assim quando garoto e é assim até os dias de hoje. Todos gostávamos das mesmas bandas, como Cream, Buffalo Springfield, o primeiro disco do Led Zeppelin, todos eles, não as bandas mainstream daquela época. Éramos fãs de The Who. Naquele ponto, os Rolling Stones eram gigantes, surfando o enorme sucesso dos Beatles. O Creedence Clearwater era uma das maiores bandas mainstream, mas estávamos mais ligados nessas mais progressivas. Havia todo um elemento hippie de que gostávamos, mas não acho que qualquer um de nós fosse muito fã do Grateful Dead da mesma forma que os demais. Gostávamos mais de artistas que acabavam nos levando para as bandas britânicas, como Buffalo Springfield."

É difícil imaginar hoje em dia, nesta época em que vivemos, mas Ray fazia todas essas coisas com 16 anos de idade: morava

sozinho, promovia e gerenciava as bandas e também atuava como roadie para o grupo hippie local Sherman & Peabody.

“É verdade, por cerca de três semanas ou algo assim, eu morei na mesma casa que esses caras; era como uma casa da banda. E fiz alguns trabalhos como roadie para eles. Na verdade, foi assim que consegui ver como o empresário deles trabalhava e o que ele era capaz de fazer e o que não sabia fazer. Alguns dos caras da banda faziam faculdade de Direito e se tornariam advogados. Um deles hoje é procurador de vários negócios da indústria musical. Então foi um modo fascinante de aprender o que eles faziam. E uma parte de mim observava tudo e ficava pensando ‘Ora, eu saberia fazer isso, e faria melhor’. Eu me senti atraído por aquele ambiente e meio que me encaixei nesse tipo de trabalho. Naquela época, comecei com uma pequena produtora para agendar shows e passei a marcar apresentações para as bandas. Eles foram uma das primeiras bandas que agendei, e é claro que ainda estavam no colégio. Ainda moravam com suas famílias, e eu já morava sozinho. Portanto, era um estilo de vida bem diferente: eu estava tentando pagar a conta do telefone e ganhar alguma grana para transformar aquilo num negócio, e eles faziam mais o tipo de banda de meio período, que tocava nos colégios nos finais de semana, e só mais tarde vieram os clubes.

“Eu queria ser bem-sucedido nos negócios e que eles tivessem sucesso”, continua Ray. “Nós ficamos amigos logo no início. Sim, era uma grande vontade minha ver esses caras alcançarem o sucesso. Eu vivia por conta própria desde os 16 anos. Toronto e Yorkville, São Francisco e Haight-Ashbury, Nova York e o Village – havia todo aquele apelo em se viver naquela era dos anos 1960,

fazer parte de tudo aquilo. Eu estava vivendo aquilo. Onde hoje fica o único hotel cinco estrelas de Toronto era o prédio onde eu morava. É engraçado como as pontas da vida acabam se encontrando. Foi muito divertido. Havia certa inocência. Aquele momento dos anos 1960, lá havia uma inocência real. Havia uma inocência, mas também havia a realidade da Guerra do Vietnã e os recrutas que fugiam do alistamento militar e vinham morar em Toronto. E o pessoal fumava muita maconha. A pílula anticoncepcional tinha se popularizado naquela década, e isso mudou totalmente a relação entre homens e mulheres. Foi uma época muito divertida. Foi um tempo em que não se pegava nenhuma doença que a penicilina não curasse, diferente do que veio mais tarde, quando de repente… eu tenho filhos, tenho quatro filhos, e a geração deles tem que lidar com doenças que podem matar e que a penicilina não cura. Então naquela época havia certa inocência."

Mas Ray não se importou em deixar o hub hippie de Yorkville e seguir para os subúrbios desalentadores para lidar com suas novas responsabilidades.

"Não, minha vida com eles ficava mais ao norte, em North York, onde ensaiavam. Havia um quarto membro da banda naquele tempo, Lindy. O ensaio era na casa dele, que era a casa da esposa de Geddy. Geddy se casou com a irmã de Lindy, Nancy. Depois nós fomos para a casa do Alex, a casa dos pais dele. Então nosso mundo ficava mais lá em cima, em North York. Mas sim, eu já agenciava algumas bandas e os achava muito bons. E tínhamos praticamente a mesma idade. Então era uma combinação de gostar das mesmas músicas e termos a mesma idade, e eles eram tão jovens que não podiam tocar no circuito de bares. A idade mínima

para se beber álcool em Ontário naquela época era 21 anos, então não podiam tocar lá, nem eu podia agendar as bandas. Não tinha idade suficiente para entrar nos bares. Então, como um cara muito jovem iniciando uma carreira, isso me limitava a eventos que não tinham licença para vender bebidas alcóolicas: colégios, igrejas, essas coisas."

Mas antes de mudarem a idade mínima para beber, as festinhas nas escolas eram os melhores shows. "Sim, em geral chamavam de bailes", diz Ray, "mas na verdade a maior parte desses eventos era mais parecida com shows. Dependia de qual banda estivesse lá, seria ou um baile ou um show. Mas geralmente aconteciam num ginásio que tinha um palco permanente. Quase sempre as escolas permitiam que outros três ou quatro colégios participassem do evento, e alguns desses shows tinham cerca de 400 alunos, outros chegavam a mil. Alguns aconteciam duas vezes por ano, outros a cada três ou quatro semanas. E aconteciam por toda a província de Ontário. Você podia ir de norte a sul fazendo shows. Mas não eram bailes de verdade. Quero dizer, vendiam como isso, e tenho certeza de que alguns alunos compravam ingresso achando que haveria uma banda com música para dançar… Mas como o Rush ficou conhecido e se tornou famoso dentro daquele circuito, eles tinham fãs que certamente sabiam o que a banda era, que tipo de música iriam ouvir."

Espelhando os contos das guerras de panfletos da era do hair metal em Hollywood, Ray percorria as ruas promovendo o Rush, colocando cartazes nos postes de telefone.

"Bem, esse era o nosso meio de propaganda naquela época", conta Ray dando risada. "O grampeador era nosso melhor amigo.

Sabe, a regra número um era primeiro rasgar o cartaz de outras bandas e depois colocar o nosso. E eu sempre era multado por causa disso. Havia um estatuto que impedia de se colocar qualquer coisa no poste de telefone. Mas fazíamos mesmo assim, e de vez em quando vinha uma multa. Nós recebíamos uma multa de 50 dólares e pagávamos, mas entrava nos custos do negócio. Não havia como pagar propaganda num sentido mais tradicional, ou havia recursos só para um pouco de mídia, então era assim que divulgávamos os shows. Além disso havia o boca a boca. Os colégios promoviam o evento internamente, mas havia outros lugares que alugávamos, em geral salões de igrejas. Nós alugávamos e organizávamos o evento lá, ou havia dois promotores que faziam shows em escalas menores com 300, 400, 500, 600 pessoas. Mas, sim, o meio para se chegar a isso era colocar um anúncio no jornal local. Não dava para pagar um anúncio no *Toronto Star* ou num jornal importante. Na maioria das vezes, o mais garantido era ir colocando cartazes onde quer que fosse."

Como Alex mencionou, as apresentações eram uma mistura de composições originais e covers, a banda ajustando o setlist conforme as circunstâncias exigiam.

"Era uma combinação", conta Ray. "O material do primeiro disco deles era o que tinham escrito quando eram muito jovens, coisas nas quais estavam trabalhando. Faziam as covers de que gostavam, e tocavam algumas fenomenalmente bem, e outros acabaram no álbum *Feedback.* Havia coisas de que me lembro e queria que tivessem feito parte desse álbum, como 'Suffragette City', de David Bowie. Algumas coisas que eles tocavam naquela época eram sensacionais."

Ian Grandy concorda. “Eles abriam com ‘Suffragette City’, era um sucesso. No terceiro ou quarto set, todo mundo já estava totalmente bêbado e era um agito só. Mas era raro que só tocassem as covers sem mudar nada. Também acrescentavam um toque pessoal a cada versão.”

Então, em 1971, diminuíram a idade mínima para beber, e a cena da música ao vivo explodiu.

“Ficou imensa – do dia para a noite. Não houve muito debate sobre o assunto pelo que eu lembro. Foi algo que aconteceu muito depressa – o governo de Ontário decidiu que a idade mínima para beber deveria ser 18 anos [em vez de 21]. De repente, clubes que talvez não estivessem indo tão bem quanto outros viram surgir um mercado gigantesco. Podiam ir atrás do público de 18 anos. E estamos falando da geração *baby boom*, então havia um grande número de garotos com essa idade naquela época, o que significou que, de uma hora para outra, me tornei um agente bem-sucedido. Muitas bandas que tocavam nos colégios de repente podiam entrar nesses clubes e bares e se apresentar para um público que estava mais do que ávido para vê-los. É claro, o efeito colateral disso é que o negócio com as escolas começou a minguar. Houve provavelmente uma transição de três anos até que as coisas começassem a decolar nos clubes e bares… Bem, os clubes decolaram bem rápido, mas o negócio com os colégios começou a ruir depois disso.

“Havia dois ou três lugares em Toronto onde passamos a tocar regularmente”, continua Danniels. “Às vezes tocávamos a semana inteira, que era como esses clubes agendavam as bandas. Mas comecei a mudar isso, e só marcávamos três ou quatro dias de

cada vez, ou uma ou duas noites, e virou mais do que um acontecimento quando tocávamos nesses lugares. Deixamos de tocar covers sem cachê para, de repente, vender ingressos e apresentar esse pequeno show. Era um rascunho do projeto que temos hoje quando a banda sai em turnê."

Ray afirma que os rapazes ficavam exaustos, faziam shows num raio de 500 quilômetros ao redor de Toronto, tendo em London, Ontário, seu mercado mais forte. Mas, mesmo que estivessem exauridos, nunca se queixavam para ele. "Não, acho que quem reclamava eram os pais deles, suas famílias", conta. "A banda sempre veio em primeiro lugar. A menos que o Yes estivesse tocando no Massey Hall – não tocariam porque iriam para o show. Mas a mãe de Geddy sempre os apoiou de verdade, assim como o irmão e a irmã dele, mas sei que ela ficava preocupada. É o tipo de mulher que Mary é. Ela ama os filhos e vive por eles. Mas quando viu o sucesso e como Geddy era bom no que fazia, acho que o apoio passou da escola para a banda bem rápido."

Capítulo 2. Rush

Perto da virada da década, pegando todos de surpresa, a namorada de Alex, Charlene McNichol, ficou grávida. Ela deu à luz o filho deles, Justin, em março de 1971.

“Eu sempre quis que Alex se casasse com Charlene”, lembra a mãe dele, Milla, “e que ficassem com Justin por perto. Um dia ele veio para casa – tinha 21 anos – e disse: ‘Sabe, mãe, pai’, nós estávamos assistindo à TV, e ele falou: ‘Vou morar com Charlene. Ela está se mudando de um apartamento para outro’. E disse: ‘Também vou levar ela para jantar’. Era aniversário dela ou algo assim. E eu fiquei muito feliz. Vi uma maturidade em Alex, porque antes disso ele não ficava muito em casa. Sustentava o filho, mas não via Justin com muita frequência, porque estava sempre fora em turnê. Mas depois vi que ele se tornou mais maduro com relação a tudo, e em seguida eles moraram juntos por um tempo, e anos depois fizeram uma cerimônia de casamento.

“Lembro que, quando ele tinha 16 anos, pegava nosso carro emprestado”, acrescenta Milla, recordando outro exemplo do comportamento responsável de Alex mesmo muito jovem. “Nós tínhamos um velho Chevrolet Pontiac, e ele saiu com alguns professores a fim de tocar para crianças; era num chalé ou algo assim. E bateu o carro. Houve uma briga. Ele abriu a janela, foi agredido e acabou indo direto para um poste.

Mas quando isso aconteceu, chegou em casa e disse: ‘Mãe, pai, olha, eu fiz isso. Me desculpem’. Falou: ‘Vou pagar pelo conserto do carro com o primeiro cheque que receber do show’. E

sabe o que aconteceu? Foi o que ele fez. Quando recebeu o primeiro cheque, veio até nós e disse: ‘Aqui, dois mil dólares’. Era muito responsável nesse sentido. E também responsável com o filho, Justin. Trabalhava na oficina, no posto de gasolina, ganhava seu dinheiro e pagava direitinho as despesas de Charlene e Justin.”

Para recapitular, o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 foi um tempo de mudanças constantes para o Rush – de ganhar experiência a duras penas, por assim dizer. Esse período teve uma série de etapas marcantes para a banda. Em 18 de setembro de 1968, aconteceu o que podemos chamar de primeiro show profissional da história do grupo, e em 25 de setembro foi a primeira apresentação com Geddy – ambos no Coff-In. Na primavera, Alex e John tocaram como Hadrian, com Joe Perna no baixo.

Aqui está o relato de como Geddy recorda o fracasso da Hadrian. “Foi assim que Ray entrou na banda. Ele era um cara batalhador, esse rapaz que não tinha sequer moradia fixa. Tinha fugido de casa e na época morava num bairro em Yorkville, e era meio hippie, tentava ganhar uma grana do jeito que fosse. Ele abordou os outros caras pedindo para ser o empresário, na verdade não conversou muito comigo. Então, de repente, me disseram que a banda estava acabando. Ele vai odiar que eu esteja contando a você esta história, mas vou contar mesmo assim. Eu lembro que estava indo para o ensaio certo dia, quando éramos quatro integrantes. O irmão da minha esposa, Lindy Young, era nosso tecladista. Então eu me encontrei com ele no caminho, e falei: ‘Achei que a gente tinha ensaio’, e ele disse: ‘Não, a banda acabou’. Ao que parece tinham decidido que eu não era mais adequado para

estar na banda. E acho que isso aconteceu por orientação do Ray. Eles recriaram o grupo com outro baixista e depois mudaram o nome. Fiquei de fora e comecei outra banda, depois toquei com outros caras por alguns meses."

Neste ponto, Geddy se juntou a uma banda chamada Ogilvie, com Sammy Rohr e Xavier "Sam" Dangler, seguido por um período curto com a banda Judd, mesma formação, mas com o acréscimo de Lindy Young. Em certo ponto, a Hadrian incluiu entre seus integrantes Bob Volpi.

"De qualquer maneira, fui tirado da banda, eles começaram outro grupo, não deu certo, e em seguida recebi um telefonema de John Rutsey: 'Por favor, volta pra banda'. Aí eu voltei pra banda. A essa altura, o tecladista já tinha ido embora e fomos reorganizados como trio, e foi assim que conheci Ray Danniels. Ele ficou constrangido por causa disso por muito tempo. Mas era apenas um cara batalhador e tinha a malandragem das ruas necessária para saber que dava para ganhar uma grana como agente, então ele se tornou nosso empresário. Ray era empresário de muitas bandas, e depois decidiu que havia mais dinheiro a ganhar num nível corporativo e empresarial. Então fez a transição. No começo, não era muito brilhante, mas aos poucos se transformou num excelente negociador."

Geddy conta que Ray no começo "estava lá para marcar shows e ganhar dinheiro. E depois de anos de discussões e de sermos teimosos e obtusos, no final das contas nos entendemos… Foi um tipo de casamento perfeito de certo modo, porque não queríamos ser conduzidos. Queríamos fazer as coisas do nosso jeito e ele não estava interessado em nos dar ordens. Queria

conseguir datas de shows e agendar turnês. E é claro que tudo isso mudou à medida que evoluímos como pessoas e nossa relação também evoluiu, e agora ele é um bom amigo, alguém confiável e um ótimo conselheiro.

"Mas a razão pela qual nossa relação deu tão certo foi porque ele nos deixava em paz. Quero dizer, acho que houve uma única vez em toda nossa história que ele realmente ouviu um dos nossos álbuns antes que estivesse pronto. Isso é uma grande demonstração de confiança por parte de um empresário. Mostra muito respeito e que confiamos no trabalho dele e que ele confia no nosso. Se houvesse um problema, nós conversávamos, mas até que haja um problema não se supõe que exista um. Acho que é nisso que muitos empresários acabam falhando com os artistas que representam. Ao se intrometerem demais e manipularem demais, eles – a banda – perdem a noção de quem são e do que estão fazendo. Você tem que deixar uma banda cometer erros e aprender com isso, e depois eles se dão conta do que querem se tornar. Não é muito diferente da função de um pai. Você tem que estar lá, mas não pode ser controlador em excesso. De qualquer maneira, era uma equipe improvável, ter ele a bordo, e certamente não começamos com o pé direito. Mas ao longo dos anos eu o perdoei, e agora as coisas dão muito certo."

Na sequência do retorno melindroso de Geddy para recompor os quadros do Rush, fizeram alguns shows em escolas até que a banda pudesse tocar pela primeira vez sob a nova idade mínima para se beber álcool: o já célebre show no pub Gasworks na Yonge Street, em Toronto, na primavera de 1971. Seguiram-se uma combinação de shows em bares e escolas, incluindo seis noites

seguidas em julho de 1972 no Abbey Road Pub, depois em agosto uma residência de duas semanas no Gasworks.

Liam Birt, que encerrou seus dias com o Rush 40 anos depois junto com Geddy, Alex e Neil, juntou-se à equipe em 1972. Trabalhando como técnico de guitarra e com a iluminação, foi promovido ao importante cargo de diretor de turnê, o cara que precisa resolver todos os problemas na estrada.

“Na verdade, eu tinha recém saído da escola”, começa Birt, “e havia trabalhado nos últimos dois anos de colégio com meus amigos que tinham uma banda. Como estava meio inseguro sobre o que iria fazer da vida depois de sair da escola, ficava perambulando pelas lojas de música, e acho que um dos figurões de Toronto daquela época estava no departamento de aluguel de equipamento conversando com um amigo meu que trabalhava lá. Foi ele quem me disse que os caras do Rush estavam procurando um técnico, um roadie, e perguntou se eu sabia quem eles eram. Respondi que sim, que tinham tocado no meu colégio um ano antes, e ele me recomendou que fosse até um dos clubes locais de Toronto, o Abbey Road, onde estavam se apresentando, porque um dos roadies deles tinha desaparecido.

“Assim, mais tarde, à noite, fui até o Abbey Road e conheci John, que era, acho, o líder da banda naquele momento, e o outro roadie, Ian. Tivemos uma rápida conversa, muito básica. Tudo se resumiu a ‘Você pode trabalhar para nós por 75 dólares por semana?’. Naquele ponto da minha vida parecia bom, e eles falaram: ‘Certo, pode vir sábado à noite e nos ajudar a descarregar o equipamento?’. E foi assim que tudo começou. Foi meio repentino. Eu tinha 17 anos, e eles já eram conhecidos, embora basicamente

nos bares e colégios. Mas faziam jus à fama. Usavam sapatos de plataforma, jaquetas com lantejoulas, pareciam estrelas do rock. Eu me sentia como um garoto do subúrbio com um conhecimento muito limitado do que estava fazendo. Mas eles pareciam dispostos a me ter na equipe, e ao longo de muitas décadas, fomos aprendendo juntos.

"O mais engraçado é que a idade mínima para beber álcool era 18 anos, então eu passei os primeiros nove meses trabalhando para eles, entrando e saindo sorrateiramente dos bares, usando o que só posso descrever como roupas para parecer mais velho. E me assegurava de entrar com a banda para não ser barrado. Assim, todas as noites era arriscado não saber se daria mesmo para entrar no bar e trabalhar. Nós trabalhávamos seis noites por semana, em geral fazíamos cinco sets, começando perto das oito horas e terminando à uma da manhã. Era muito chato, eram longas horas, um horário que era o oposto do que eu estava acostumado quando ia para o colégio. Mas ou você se acostumava rápido ou iria sofrer muito."

Aprofundando a questão de Rutsey como líder da banda, Liam conta: "Alguém sempre tem que assinar os contratos, e acho que era John quem estava nessa posição naquela época. Cuidava para que a banda recebesse o pagamento no final da noite, antes das transferências bancárias e de como tudo acontece eletronicamente nos bastidores num passe de mágica. O pagamento ou era em dinheiro ou em cheque, e John ficava responsável por garantir o recebimento, naquela época aparecia identificado como o líder da banda nos contratos, creio eu".

Liam diz que Geddy e Alex eram “amigos muito próximos, e ainda são até hoje. São pessoas muito, muito diferentes, mas que se dão muito bem. Eles brincam um com o outro de um jeito impressionante. Alex é provavelmente o cara mais engraçado que você vai conhecer na vida; apenas tem um talento natural para isso. Se não fosse músico, poderia ter sido comediante. Consegue fazer qualquer pessoa rir, fazer qualquer um se sentir à vontade. Os dois são pessoas estupendas de se ter por perto. E trabalham duro. Quero dizer, esse é o fator principal que de fato os criou. Raramente tiveram apoio das rádios, fizeram tudo por conta própria. Trabalhavam seis dias por semana. Faziam o maior número de shows que podiam. Mesmo nos primeiros tempos de turnê, literalmente ficávamos na estrada meses a fio, nunca sabíamos quando voltaríamos para casa de novo. A única coisa que os mantinha vivos era estar lá fora apresentando sua música, fosse para meia dúzia de pessoas ou centenas delas. Foi essa perseverança que enfim trouxe retorno para eles a longo prazo.

“Na verdade aceitei esse emprego pensando que o trabalho me daria um tempinho para descobrir o que eu queria fazer com a minha vida”, conta Liam. “Mas era interessante e empolgante. Fazia poucos anos que eu me interessava em música, e estava ganhando tempo, acho, tentando encontrar um propósito para mim mesmo. A ponto de imaginar chegar ao topo? Não. Creio que de início estávamos todos dispostos a tentar. Com certeza na época não esperava ainda estar aqui quatro décadas depois. Então, não, eu não imaginava o que viria, se é que daria em alguma coisa, e à medida que os anos passavam parecia cada vez menos provável que alguma coisa séria resultaria de tudo aquilo.”

O Rush se apresentava regularmente no pub Abbey Road ao longo de 1973, com destaque naquele ano para dois shows no final de outubro como banda de abertura do New York Dolls no antigo Victory Burlesque Theatre, na esquina da Queen com a Spadina, em Toronto. “Por volta daquela época, passamos a conseguir esse tipo de show, como banda de abertura”, diz Geddy. “Nosso empresário abriu uma produtora para promover outras bandas também, e eles costumavam fazer shows no Victory Burlesque Theatre em Toronto, que era esse antigo clube de striptease, uma casa de shows venerada dos tempos de vaudeville. O New York Dolls, isso sim foi uma viagem e tanto. Ser como uma mosquinha num canto enquanto os caras entravam no lugar cambaleando foi uma coisa que jamais esquecerei. Não tínhamos muito em comum musicalmente, mas nós abrimos aquele show, o que nos rendeu nossa primeira crítica, ruim, é claro. Foi a primeira de muitas críticas ruins que viriam.”

Ray explica: “Eu passei a atuar como produtor, assumi o Victory Theatre, que era uma antiga casa de shows burlescos. Havia 800 lugares na pista e mais 400 no balcão. Não estava em uso havia anos, mas nós abrimos o balcão e começamos a fazer shows lá.”

Também no final de outubro, até metade de novembro de 1973, houve a residência no Thunderbird Motor Inn, em Thunder Bay, Ontário.

Naquele momento, haviam chegado reforços para Ray com Vic Wilson. Wilson, assim como o “novato” que logo chegaria à banda, Neil Peart, era nativo de Ontário, mas havia feito a peregrinação para a Inglaterra a fim de tentar fazer parte do estrelato do rock

onde realmente importava. Ele tinha voltado para casa em 1971 e tentava entrar na área empresarial da música.

"Eu era o presidente da agência Concept 376 em Toronto, e Ray era um dos proprietários da Music Shoppe", explica Wilson. "E a gente estava competindo o tempo inteiro. Se não trabalhasse com Ray ou comigo, não tocava nos clubes de rock de Toronto. Então, certa noite eu estava dando uma volta com o gerente do Piccadilly Tube. Nós jantamos, e ele me convidou para ir até o bar dele e disse: 'Seu concorrente vai estar lá nesta noite, Ray Danniels'. E eu disse: 'Nunca me encontrei com ele'. Então fomos até lá, ficamos só conversando e bebendo, como fazíamos quase sempre, e Ray disse: 'Vamos almoçar amanhã'. Então veio me buscar e fomos ao Julie's, um restaurante bem chique que ficava numa mansão. E foi nesse almoço que a SRO Productions começou. Chegamos à conclusão de que uma empresa para administrar tudo isso era necessária. Havia muitos agentes representando as bandas ao mesmo tempo, mas não havia uma representação administrativa. Então decidimos que abriríamos essa empresa. E, em dezembro de 1972, abrimos o escritório na Eglinton Avenue, e foi assim que começamos.

"Ray era jovem", continua Wilson. "Eu tinha 27 anos, era sete anos mais velho do que ele. E já estava no negócio desde 1960. Não sei há quanto tempo ele já trabalhava com isso. Conheci o Rush quando abrimos o escritório, provavelmente um pouco antes do Natal. Ou deve ter sido no início de janeiro, quem sabe? Eles trabalhavam com Ray na Music Shoppe, e ele era empresário e agente ao mesmo tempo. Entraram pela porta e passaram direto pelo meu escritório para entrar no do Ray, e acho que ficaram

pensando ‘Quem é esse cara?’. Na verdade, acabamos ficando bem próximos. Eram três caras jovens, e também havia dois roadies. Liam Birt era roadie naquele tempo, assim como Ian Grandy. Portanto, eram cinco pessoas com quem lidávamos, como uma equipe. Mas era bom trabalhar com eles, faziam o que pedíamos. Seguiam muito bem nossas orientações. Tudo o que tinham que fazer era dar seu melhor no palco e deixar o resto do negócio com a gente. E foi o que nós fizemos. Nós cuidamos dos negócios.

“Eles tinham em mente o que queriam fazer”, reflete Wilson, destacando a ética de trabalho dos rapazes. “Se há uma mentalidade, ou se concorda com ela ou se discorda. Então nós os deixávamos à vontade. Tinham domínio completo sobre o que criavam e o que gravavam, e não interferíamos nisso de forma alguma. Rutsey era legal, era bem falante. Já Geddy não era muito de conversa. Quero dizer, ele falava bastante com Ray. E Alex costumava me trazer sopa no almoço. A mãe dele fazia sopa, e ele trazia para o escritório. A SRO era uma família feliz. A maior parte da liderança ficava com Rutsey. Mas não era só isso, havia três caras, eles se davam muito bem fazendo música. No final das contas, queriam gravar e estavam em busca da grande oportunidade.”

Sobre assistir ao Rush se apresentar ao vivo pela primeira vez, Vic tem muita certeza de que foi no Abbey Road no começo de 1973. “Eu vi essas botas enormes, as calças justas e os cabelos compridos, e um pouco de maquiagem. Sabe, venho de uma escola diferente, não chegou a ser um choque, porque eu fazia parte da indústria musical, mas sim, eles tinham o visual e a atitude certa para o papel. Dava para ver a semelhança entre Geddy e o Led

Zeppelin. Foram divulgados dessa forma por causa da voz de Geddy, e foi basicamente isso o que entendi que aconteceu. A voz dele era com certeza única no Canadá, sem dúvida. E eles tinham ambições. Queriam chegar lá, e nós vimos isso na banda. Então se alguém quer só sair no sábado à noite e tocar, isso é um tipo de situação. Mas quem quer ter sucesso na vida tem que se dedicar muito, o que eles todos fizeram. Eram como três irmãos, como uma família. Trabalhavam juntos, estavam sempre juntos e davam um duro danado.

"O primeiro grande show que fizeram conosco foi no Ano Novo", acrescenta Vic. "Ray e eu entramos no negócio de produção, e começamos a produzir shows de rock no Victory Theatre, que era um clube de striptease na esquina da Dundas com a Spadina. Nossa primeira apresentação foi o New York Dolls, e o Rush abriu pra eles. Então apareceram todos esses malucos que viram os cartazes escrito New York Dolls ("Bonecas de Nova York") e acharam que seria ótimo. Bem, quando chegaram lá, tiveram o grande choque de suas vidas. Então todos eles se mandaram e tivemos que devolver o dinheiro. Mas os garotos estavam fazendo o circuito que todos faziam naquela época. The Coal Bin, Abbey Road, The Generator, aquele bar que Roel Bramer tinha, o Gasworks, Piccadilly Tube. Começamos a ter um pouco de movimento fora da região do Colonial Tavern naquele tempo, mas era apenas como Mike Elias arremessando a bola de beisebol contra um paredão, só para ver se dava certo. Eu conheço Mike muito bem e ainda falamos sobre isso hoje."

Liam lembra que a Yonge Street era uma espécie de centro das atividades relacionadas ao rock 'n' roll naquele tempo. "Era bem

isso, embora o Abbey Road ficasse meio fora dessa região, na Queen Street, perto do campus universitário. A maioria dos bares provavelmente tinha a capacidade para 50 a 200 pessoas no máximo. Mas havia todos esses lugares da Yonge Street. No Gasworks, o Rush era quase a banda da casa depois de tantos anos tocando lá. O Piccadilly Tube era outro clube um pouco mais adiante na Yonge. O Meet Market – não vou analisar o nome muito mais a fundo do que isso – era um tipo de beco da Brass Rail, onde acho que tocamos uma única vez. Mas havia vários clubes por toda Yonge Street onde se podia assistir ao Rush – ou mesmo seus rivais, como Triumph –, todos eles tocando pelos mesmos dólares e esperando atrair uma multidão todas as noites e ser agendados para a semana seguinte de novo. No Victory Burlesque havia uma atmosfera diferente. Eles abriram para o New York Dolls lá uma vez, mas de fato não tinha aquela atmosfera de barzinho.

"O mais emocionante eram os shows nos colégios e nas universidades, ir para a Universidade de Windsor, onde se passava o final de semana inteiro. A gente ficava hospedado no hotel 'insira aqui um nome qualquer' de beira de estrada por duas noites, e isso já era o máximo porque não tínhamos mais que pegar a rodovia de volta para casa às duas da manhã. A gente ia até as florestas no norte de Ontário e parecia que iríamos cair da beirada do planeta. Não tinha como ir ainda mais ao norte do que aquilo. Com frequência, tivemos casos de úlcera de frio lá."

De volta ao calor relativamente aconchegante do escritório, "eu era mais o administrador", explica Vic. "Cuidava da divulgação e contabilidade durante os primeiros anos. Mais tarde, fazia tudo fora da América do Norte, e Ray cuidava da América do Norte. Marcava

turnês, lidava com as gravadoras, cuidava de tudo isso. A parte criativa era com eles. Eu achava que tinham a própria direção, e nós permitíamos que seguissem seu caminho. Sempre falávamos 'Escrevam um hit Top 40', mas eles se recusavam a fazer isso, então tivemos que aceitar. Bob Seger certa vez disse que o Rush era a banda mais popular das Américas sem tocar nas rádios."

O próximo marco temporal do Rush foi o lançamento de um single, embora nenhuma das músicas no compacto Moon Records MN-001, nem lado A, nem lado B, tenham representado o melhor movimento da banda. O lado A era uma versão de "Not Fade Away", creditada a Petty/Hardin, mas que ficou famosa na voz de Buddy Holly. O lado B era "You Can't Fight it", creditada a Geddy e John. O Rush original não é exatamente um LP, e meio que merecia ser.

"Queríamos gravar alguma coisa, então eles disseram para a gente fazer 'Not Fade Away' e um lado B, acho que escrita por John Rutsey", lembra Wilson. "Assim entraram no estúdio e gravaram. E a Moon Records começou, e foi distribuído pela London Records, Alice Currie direto de Montreal. A única razão pela qual fomos até lá é que estavam dispostos a fazer a distribuição. Não fariam a promoção, mas pagariam a prensagem e depois receberiam pelas vendas. Então, era um ótimo negócio – e foi assim que demos sequência. Gravamos 'Not Fade Away' como single, o antigo hit de Buddy Holly, que também tinha sido gravado pelos Rolling Stones.

"Estávamos prestes a lançar, e um dia antes de soltarmos o single, alguém perguntou: 'Vocês têm a licença mecânica?'. E eu perguntei: 'O que é uma licença mecânica?'. Tinha que passar pela editora e ter uma permissão para gravar. Era uma licença obrigatória naquele tempo, então estávamos tranquilos. Mas eu precisava falar

com a editora responsável, que era a Pure Southern. Matt Heft, de Montreal, cuidava da Pure Southern no Canadá. Então eu o procurei por todo o Canadá, ligando aqui, telefonando ali. Enfim ele retornou minha ligação e disse: 'Sim, Vic, o que posso fazer por você?'. Eu disse: 'Estou numa situação complicada. Vou lançar esta coisa amanhã. Preciso de uma licença mecânica agora'. E ele me disse: 'Sim, pode lançar. Eu ligo para você quando chegar em casa'. E Matt Heft e eu mantivemos uma longa amizade até sua morte alguns anos atrás. Ele tinha 93 anos."

"Você pode perguntar para minha esposa", riu Vic quando questionei como a empresa financiou a sessão de gravação. "Nos seis meses seguintes, depois que abri a empresa, ela me disse: 'Tem como trazer algum dinheiro para casa?', porque tínhamos que pagar a hipoteca. Então tudo o que ganhávamos ficava no negócio. Cada centavo, tanto Ray quanto eu. Não tinha orçamento. Apenas investimos e pagamos, acho, duzentos dólares por noite, da meia-noite até a sessão seguinte, que começava ao raiar do dia. Fizemos um acordo com a Eastern Sound. Eu conhecia alguém que trabalhava na Eastern Sound, John Stewart, que convidamos para produzir o primeiro álbum do Rush. Ele recusou o convite. Dave Stock trabalhava de engenheiro de som lá, e nós entramos, ele acionou os controles, nós gravamos e 'Not Fade Away' ganhou vida."

"Inicialmente eu estava tentando conseguir um contrato com a gravadora, e ninguém queria assinar com eles", conta Ray, falando também sobre como financiaram o álbum. "Eu não podia ser preso. Parecia óbvio que aquilo exigiria tudo de mim. Acho que tinha uma hipoteca na minha casa na época, e meu negócio estava indo bem o

suficiente, eu estava indo bem. Não era rico, mas estava bem de vida. Por isso consegui juntar o dinheiro, tudo foi feito com uma sobra que tínhamos no orçamento, e lá fomos nós. Depois tentamos colocar o disco no mercado, e tão logo fizemos isso, não havia compradores, então acabei fundando uma gravadora. O que, pensando em retrospecto, foi um jeito maravilhoso de fazer as coisas acontecerem. Começou como Moon Records, depois se tornou a Anthem."

Danniels tem absoluta certeza ao afirmar que o dinheiro não foi um empréstimo da mãe de Geddy, e ficou aliviado que ela mesma tenha negado qualquer envolvimento com isso. "Ainda bem, porque se eu pedi dinheiro emprestado a ela, nunca devolvi. Apesar de que – e isso é bem interessante – a mãe de Geddy era dona de uma loja de artigos variados na época e demonstrou muito apoio colocando o primeiro single à venda em sua loja. E eu acho que ela forçava os garotos a comprar, logo, foi nossa primeira vendedora. Colocava adesivos na vitrine. Ela é maravilhosa, sempre demonstrou apoio de forma inacreditável. E sobre as preocupações com ele na escola quando era mais novo, conheço bem a mãe de Alex e conheci o pai dele, e era impossível encontrar pais mais encorajadores – pais imigrantes, em ambos os casos, normais, de classe média, que vieram para cá ver os filhos terem uma vida boa, uma vida melhor. Impossível serem melhores do que isso. O número de vezes que esses caras tiveram que aguentar ensaios de três horas de duração em seus porões vai além do que eu poderia suportar já adulto. Na época, não pensava muito nisso como penso agora – eram muito encorajadores."

“Bem, na verdade era menos pelo Buddy Holly e mais pelos Rolling Stones”, descreve Geddy, quando perguntei por que a banda pensou que ‘Not Fade Away’ era legal o suficiente para gravar, ainda mais em 1973. “E John era um grande fã dos Stones. Quando tomamos a decisão de que queríamos arrumar trabalho e conseguir tocar nos bares, tínhamos que tocar algumas canções de outros artistas, porque era preciso submeter uma lista de músicas que tocávamos para conseguir ser contratado nesses lugares. Havia essa música no meio do nosso material. Nós tínhamos que citar alguns nomes de bandas, então a gente procurava músicas obscuras de outras bandas, das quais pudéssemos fazer nossas próprias versões e ganhar algum dinheiro.

“E eu não lembro quem sugeriu essa música – boas chances de que tenha sido John –, mas ela se tornou muito popular quando tocávamos ao vivo, então é claro que não sabíamos que músicas deveríamos tocar no disco quando chegou a hora de gravar aquele primeiro single. As pessoas ao nosso redor, Ray e o cara que ia produzir, disseram: ‘Bem, vocês devem tocar essa música porque se deve sempre fazer uma cover’. E foi o que fizemos. Mas, sim, não era Buddy Holly. Nenhuma conexão com os primórdios do rock ‘n’ roll. Nós gostávamos do rock depois que ele tinha chegado à Grã-Bretanha e feito todo o caminho de volta.”

“Estávamos tocando essa música no set quando passamos a fazer shows nos clubes”, confirma Alex. “Nossa versão era bem mais pesada e intensa. E, é claro, os detentores do poder na época achavam que essa seria a música mais provável para tocar no rádio. Uma cover de uma canção bem conhecida nos daria uma chance maior. Nós gravamos essa... tocávamos no Gasworks. Mesmo

acabados depois do show, seguíamos à uma da manhã até o estúdio Eastern Sound, que já não existe mais, e gravávamos depois do horário porque era mais barato das duas até as nove da manhã. Gravamos durante alguns dias, e foi quando fizemos a primeira versão do nosso primeiro álbum.

“O engenheiro/produtor na época, David Stock, era inglês e trabalhava no nosso escritório, e vinha dessa escola mais pop inglesa. Quando entramos no estúdio, foi assim que a gravação ficou. Era muito leve e havia problemas com o modo como o disco foi gravado, e ficamos muito insatisfeitos com o resultado. A bateria estava fora do ritmo, acho que eles gravaram em apenas dois canais. Havia coisas faltando, os sons eram horríveis, simplesmente uma bagunça. E foi quando pedimos socorro para Terry Brown, e gravamos várias músicas, músicas originais incompletas, regravamos outras e em resumo fizemos o álbum com ele em poucos dias.”

Alex esclarece que a mixagem foi uma parte considerável do problema com as gravações originais. Eles não ficaram felizes com o fato de que Stock tenha mixado tudo sozinho e não puderam acompanhar o processo. Sentiram-se desconectados.

“O álbum foi praticamente todo financiado por Ray e seu sócio Vic na época”, continua Alex. “Acho que custou cerca de 10 mil dólares para fazer o disco. Eu queria que ainda se gastasse essa quantia hoje para fazer um álbum. Mas naquele tempo, tiveram que se esforçar muito para conseguir o dinheiro e tudo era uma grande aposta.”

A estrutura inicial de Wilson para “Not Fade Away” como single deliberado não deu muito certo. As duas músicas do compacto

foram uma parte do processo de gravação que resultou no subsequente álbum de estreia batizado com o nome da banda.

“Sim, essa música estava no álbum original”, confirma Alex. “Estava no primeiro álbum, mas quando regravamos o disco, a deixamos de fora. Acho que acrescentamos ‘Finding My Way’ e outras duas músicas. Mas essa originalmente fazia parte do primeiro álbum. Nós não gravamos como uma faixa separada. Tudo foi feito na mesma época. Deixamos algumas de lado, acrescentamos mais composições próprias e gravamos algumas faixas, depois consertamos as músicas que tinham sido mal gravadas e em seguida mixamos tudo. E foi assim, creio eu, com Terry, em apenas cinco dias. É o que eu recordo. Não entramos no estúdio para fazer apenas um single. Entramos e gravamos o álbum inteiro em dois dias. E ficamos muito insatisfeitos com o resultado.”

“Garden Road” e “Fancy Dancer”, gravadas na mesma época, também não entraram no álbum de estreia. “Sim, eram canções cheias de riffs”, diz Alex sobre as duas faixas, “muito repetitivas, aquela coisa básica de 12 compassos. Acho que essas músicas não teriam sobrevivido ao teste do tempo.”

Felizmente, o Rush não teve de usar essas gravações para o primeiro álbum. Os caras se reuniram com o produtor inglês Terry Brown, que melhorou consideravelmente as fitas já existentes enquanto acrescentava qualidade substancial a elas.

“Nós tocávamos no circuito de bares, e foi por volta dessa época que nosso empresário, Ray Danniels, estava tentando abrir a própria gravadora”, começa Geddy, confirmando a história contada por Alex. “Ele pesou que a melhor forma de nos promover seria ter uma gravadora, então abriu o próprio selo chamado Moon Records

basicamente por nossa causa, e colocamos a mão na massa gravando à noite, na verdade nas madrugadas, depois dos shows nos bares. Como Alex contou, tocávamos no Gasworks no centro da cidade. Cinco sets por noite, então carregávamos o equipamento à uma da manhã e levávamos tudo para o Eastern Sound, em Yorkville. Era um tipo de estúdio de oito canais, um estúdio pequeno, gravávamos a noite inteira e depois transportávamos todo o equipamento de volta para o bar, dormíamos algumas horas, voltávamos para fazer o show e depois seguíamos para o estúdio.

"Mas éramos garotos. A gente não se importava, sabe, éramos muito resilientes naquele tempo. Estávamos muito animados por gravar num estúdio de verdade. Mas foi assim que o primeiro álbum foi criado. E me lembro de voltar lá para ouvir a mixagem. Esse cara com quem trabalhávamos era inglês, antes trabalhava como engenheiro de som na Inglaterra, e ele mixou o álbum inteiro em três horas. Quando escutamos o resultado, ficamos muito desapontados, porque parecia um disco sem personalidade. Na época, tudo se resumia a acordes poderosos e grandiosos e todas essas coisas, então foi desanimador.

"Contudo, nosso empresário tinha um sócio, Vic Wilson, que conhecia Terry Brown, um bem-sucedido produtor local e engenheiro de som que tinha o próprio estúdio, o Toronto Sound. E Vic levou nossas fitas até ele e disse: 'Dá para consertar isso?'. Eles tinham ido nos assistir ao vivo no Gasworks ou outro bar e Terry disse: 'Sim, essas fitas não parecem o som da banda'. Fomos até o estúdio com ele e ficamos lá durante três dias, regravamos partes da guitarra, deixamos algumas músicas de lado e gravamos algumas músicas novas que escrevemos nesse meio-tempo.

Ficamos mais animados porque finalmente parecia nosso som. Então foi assim que o primeiro álbum foi criado. Feito num prazo curtíssimo com um orçamento muito limitado."

"Minha lembrança de toda aquela linha do tempo", conta Liam, "é que trabalhávamos no Gasworks, fazíamos cinco sets, até seis por noite, terminávamos à uma da manhã, carregávamos o equipamento e saíamos do bar às duas ou três da madrugada, e o horário mais barato do estúdio que conseguimos foi das três até as seis da manhã. Ficávamos no estúdio de três a quatro horas, lá em Yorkville, e os caras tocavam por algumas horas. Saíamos de lá ao nascer do sol e repetíamos essa rotina por duas semanas, até que nossa agenda no Gasworks terminasse e o tempo contratado de estúdio acabasse. Foi brutal, de verdade. À medida que o tempo passou, ficou sob minha responsabilidade negociar com os estúdios, marcar horário, enviar o orçamento para nosso escritório e, você sabe, de uma hora para outra, passei a ficar conhecido como o Presidente. Parecia que eu cuidava de tudo, e simplesmente estava lá cuidando deles de todas as formas possíveis."

"Acho que as circunstâncias em que conhecemos Terry marcaram o tom do nosso relacionamento com ele", reflete Geddy. "O fato de que tínhamos feito esse álbum com outro cavalheiro e que tenha sido um desastre completo diante dos nossos olhos, com um som tão ruim, tão sem estilo, nos deixou de coração partido. Nosso empresário disse: 'Bem, por que vocês não vão conhecer Terry Brown e o estúdio dele, o Toronto Sound, tocar umas músicas, conversar como sujeito?'. Assim criamos algumas músicas novas e tocamos, e ele escolheu A, B e C, e nós pensamos como esse cara era bacana e como ele sabia o que estava fazendo.

“Depois entramos no estúdio dele e começamos a regravar algumas partes e gravar as músicas novas, e elas ficaram com o exato som que queríamos. Aquilo tudo nos deixou impressionados, e ele se tornou uma figura paterna a partir daquele momento. Terry transformou um desastre terrível numa coisa da qual nos orgulhamos – sabia exatamente o que fazer. Para nós, ele parecia um tipo de mago. Achávamos Terry incrível. E ele era tão agradável e tão atencioso que conseguia extrair o melhor de cada um, e na mesma hora despertou esse sentimento afetuoso em nós. Ele se tornou nosso mentor por muitas razões semelhantes a essa. Com relação a nós, sempre foi muito decidido. E sempre tinha uma atitude segura de ‘Esta é a coisa certa a fazer; esta não é a coisa certa a fazer’. Era muito responsável com relação ao trabalho e trabalhava horas a fio. Simplesmente uma ótima pessoa, sabe?”

Geddy continua: “Não havia dúvidas de que o sotaque dele fez com que o respeitássemos mais, e nem tivemos que ir até a Inglaterra para encontrá-lo. Ele estava bem aqui em Toronto. Como vinha daquela cena musical, bem, basta lembrar o quanto éramos imaturos naquela época. Quando conhecemos Terry, tínhamos participado de uma única sessão de gravação na vida, e havia sido péssima. Então ele nos salvou. Vinha do mesmo país de onde todos os nossos ídolos vieram. Todas as bandas que ouvíamos naquela época, todos os grandes guitarristas, artistas do rock – todos eram britânicos. Então Terry incorporava essa cultura em toda sua integridade, a mesma da qual queríamos muito fazer parte. De fato, queríamos aprender mais sobre o mundo de onde ele vinha. Mas Terry não tinha muito conhecimento sobre prog rock, nem mesmo sobre hard rock. A formação dele não era tão intricada, mas ele com

certeza tinha muito mais experiência do que a gente na época, então era muito intrigante para nós. Além disso, tinha um ótimo ouvido e podia nos dar o som que escutávamos nas nossas cabeças. Nossas experiências anteriores com engenheiros não foram tão bem-sucedidas nesse sentido.

"Ele aparentava saber das coisas, mas também entregava resultados", continua Ged. "Não só sabia conversar sobre música, mas também conseguia fazer com que chegássemos ao som que queríamos. Ele nos ajudou a criar o som que ouvíamos aqui [aponta para a própria cabeça] e não tínhamos ainda entendido como fazer. Não sabíamos como chegar ao nosso som – da forma que imaginávamos que deveria ser – e colocá-lo na fita. E mesmo assim, Terry conseguiu. Acontece que ele era britânico. Ganhou nosso respeito em todos os aspectos, de um ponto de vista imaginário e também do ponto de vista da realidade. E tinha muito talento."

"Nós não gostamos do resultado final", confirma Vic, se referindo às gravações com David Stock. "Realmente não deu certo, era uma mixagem ruim. Então fui até Terry Brown, com quem já tinha trabalhado antes. Ele havia gravado com a Downchild Blues Band, que trabalhava comigo, e a Greaseball Boogie Band, havia muitos artistas que gravavam no Toronto Sound. Então levei o material para Terry e perguntei: 'Pode fazer alguma coisa com isso?'. E ele disse: 'Sim, dá para remixar'. Já tinha experiência naqueles dias, e até hoje esta é sua profissão. Tinha experiência com mixagem. Ele tinha trabalhado com Dr. Music, Doug Riley e todas essas pessoas. Então sabia qual era o problema e fez um ajuste que deu certo. E esse foi o álbum que acabou conseguindo o contrato com a Mercury Records."

Terry Brown ganhou experiência atuando como auxiliar na produção de vários artistas britânicos, trabalhando nos estúdios Olympic e Morgan. Mas o Canadá provou ser uma boa oportunidade para crescer.

“Eu nasci na Inglaterra, em Watford… um começo humilde”, diz Terry. “Fiquei lá até o final da adolescência. Depois trabalhei em Londres, em dois ou três dos melhores estúdios, portanto tive a chance de trabalhar com muitos músicos profissionais, incluindo Jimmy Page. Ele trabalhava como músico de estúdio e tocava em álbuns de vários artistas, como Dusty Springfield, P.J. Proby e muitas outras pessoas que nós conhecemos quando éramos garotos e tinham todos aqueles hits. Passei a atuar com muitas bandas pop e também consegui um trabalho com The Who. Conheci John Entwistle, que foi muito prestativo trocando as cordas Rotosound para os baixistas. Mais tarde, é claro, essas cordas se tornaram as preferidas de Ged e uma espécie de assinatura do som do Rush. Isso meio que ficou comigo desde então – se estou trabalhando com alguém que usa cordas flat-wound e toca com palheta, preciso ir ao banheiro vomitar.

“Continuei trabalhando com isso até meus 20 anos. Em 1969, fui para Toronto e conheci Doug Riley, que se tornou meu sócio. Infelizmente ele já faleceu. Éramos bons amigos. Abrimos um estúdio juntos com a tecnologia que se usava em Londres, bem à frente naquele momento. Nós trouxemos essa tecnologia para Toronto e abrimos um estúdio grande multicanal em novembro de 1969. Essa foi a razão principal para eu estar aqui, construir o estúdio. Eu não tinha muita experiência como produtor. Havia começado a entrar nessa área. Tinha produzido um artista solo,

Dave Nichol, aqui na cidade – fiz muita coisa como engenheiro de som e meio que me envolvi na produção –, mas não oficialmente. Então, nesse ponto, era a hora de começar a assumir o papel de produtor musical e me envolver mais. Mas eu não tinha de fato muitas credenciais em produção naquele tempo.

"O Rush atraiu minha atenção primeiro por causa de seus empresários, Vic Wilson e Ray Danniels. Vic me ligou e disse que tinha uma banda, três caras que estavam tentando criar uma coisa. Trabalhavam no turno da madrugada, fazendo um álbum, e precisavam de ajuda para reunir tudo. Tinham praticamente concluído a maior parte da gravação, e eu perguntei: 'Vocês podem trazer os caras até aqui no estúdio?'. Ele trouxe a banda, e começamos a trabalhar no disco. Mas, sim, Vic Wilson basicamente tinha uma conexão, uma conexão britânica, e falou: 'Conheço um inglês no Overlea Boulevard, ele tem um estúdio novo, vou trocar uma ideia com ele'. E essa foi a primeira vez que nos encontramos: eles apareceram no estúdio e trabalhamos três dias juntos", conta Terry. Sugerindo uma história um pouquinho diferente, Geddy conta que Brown "foi assistir à banda no Gasworks algumas vezes".

"Não passamos pela etapa de nos conhecermos melhor", explica Terry. "Foi assim: entraram no estúdio e começamos a trabalhar. Foi mesmo muito rápido, havia muito pouco tempo disponível. Mas foi bem divertido, e tínhamos muitas coisas em comum, simplesmente nos entendemos bem e gravamos. Eu já tinha certa experiência naquele tempo. Então ficaram muito confortáveis ao saber que conseguiriam o que queriam. E também tocavam muito bem. Foi uma ótima combinação, de verdade – a musicalidade deles e a minha experiência. Nós reunimos as duas

coisas e em apenas três dias chegamos a um disco com um som excelente.

“Eu não deveria dizer que eles não estavam contentes”, diz Terry, sobre o resultado das sessões com David Stock. “Simplesmente chegaram a um ponto em que não sabiam o que fazer com aquilo. Tinham gravado todas aquelas coisas, e eu não achava que soubessem de verdade como chegar a um resultado melhor com o que tinham naquele ponto. Por isso vieram até mim. Haviam gravado, acho, sete ou oito músicas, e nós ouvimos tudo, selecionamos algumas coisas e preparamos pequenas partes e trechos que precisávamos refazer e mixamos a coisa toda. Basicamente, era uma questão de mixagem. Mas também gravamos três músicas novas: ‘Finding My Way’, ‘Here Again’ e mais uma – ‘Need Some Love’, acho. Lembro quando ficou tudo pronto e com um ótimo som. Era óbvio que havia algo muito bom lá.”

Terry fala de seu novo negócio: “Tivemos muitas bandas surgindo graças ao Toronto Sound. Éramos um dos melhores estúdios da época. Fomos o primeiro estúdio multicanal do país, então muitas bandas cruzavam nossa porta. O Rush naquela época era só mais uma banda. E depois daqueles três dias, lembro que fiquei bastante entusiasmado, principalmente pelo virtuosismo, como Geddy cantava bem e Alex tocava guitarra bem. E John Rutsey também era muito competente na bateria. Os vocais de Geddy eram uma coisa de outro mundo, simplesmente impressionante.

“E a guitarra de Alex era incrível”, continua Brown. “Ele duplicava as coisas, duplicava os canais da guitarra, dava para jurar

que havia só uma tocando. Era bom nesse nível – bastava um take. Nunca vou esquecer o dia em que coloquei a guitarra original no fone esquerdo e colocamos a parte nova da guitarra no fone direito, e Alex duplicava tudo do começo ao fim, sem erros, em um único take. E parecia uma única guitarra poderosa, de tão preciso que era. Eu fiquei com um sorriso enorme no rosto, e que guardei comigo para sempre, de tão bom que ele era naquilo. Lembro que a guitarra parecia estar em mono porque ele a duplicava com tanta precisão. Era eletrizante, de verdade. Porque às vezes eu tentava fazer isso em situações diferentes e virava uma verdadeira batalha, levava horas.

"Além de tudo havia a composição. A composição era boa, e uma energia intangível emanava da banda. Foi o que me pareceu especialmente bom. Quero dizer, a coisa toda se encaixava muito bem. Gostei muito mesmo de trabalhar com eles. O material parecia excelente, pensei que havia ali um potencial tremendo. O mais irônico é que as pessoas com quem eu trabalhava na época diziam para mim: 'O que você vê nesses caras?', e eu dizia: 'Bem, vejo um sucesso estrondoso ali'. Então me diziam: 'O que você vê nesta banda? É só barulho e não dá para escutar nada', e eu dizia: 'Bem, acho que você está equivocado. Ouço melodias poderosas, ótimos músicos, uma voz única, uma guitarra maravilhosa, e acho que eles vão se dar muito bem'."

A maturidade e a responsabilidade que provavelmente se desenvolveram porque os caras tiveram de crescer muito rápido foram percebidas no estúdio. "Eram ótimos rapazes", diz Terry. "Eles amavam o que faziam e estavam muito focados na música e em se tornarem estrelas do rock. O que era muito bacana, sabe? Uma

experiência realmente incrível em todos os aspectos. Com certeza me deram a impressão de que eram rock stars. Quero dizer, eu tinha trabalhado com muitos astros antes disso, e eles não pareciam diferentes. ‘Esses caras estão destinados ao estrelato’, pensei. Ninguém concordava comigo na época. Bem, não quero dizer ninguém, ninguém mesmo, mas meus pares torciam o nariz para o Rush.”

Terry tenta descrever com exatidão o que fez com o álbum do Rush, dizendo: “Bem, uma boa mixagem era muito necessária. Quero dizer, havia apenas faixas cruas. Nós tivemos que criar alguma coisa que parecesse mais contemporânea. Então, na verdade, esse foi meu trabalho naquele momento. E eu era o engenheiro do estúdio, o engenheiro principal. Fui contratado para montar tudo. Não fui contratado como produtor. Me disseram apenas: ‘Conserta isso pra gente. Precisamos de ajuda’. E foi o que fizemos. Também gravamos três faixas novas, então nesse caso acho que assumi o cargo de produtor. Mas, na época, nunca conversamos sobre isso nesses termos.”

O período de gestação do álbum Rush, lançado pela Moon Records no final de março de 1974, foi longo. As gravações originais do Eastern Sound aconteceram em abril de 1973, com o single “Not Fade Away” saindo no verão. Depois que a banda gravou com Terry em meados de novembro, o disco ficou pronto para ser lançado por volta de dezembro de 1973, mas sofreu um atraso por causa da falta de vinil na indústria. Além disso, Ray e os rapazes ainda buscavam um contrato adequado.

“Ofereceram para nós um contrato com a Daffodil Records”, observa Vic Wilson, “que na época era comandada por Frank

Davies. Tudo o que

queríamos era recuperar nosso investimento, mas ele não tinha dinheiro, então pensamos: ‘O que devemos fazer?’. Assim surgiu uma ótima ideia: ‘Por que não abrimos nossa própria gravadora?’. E foi o que fizemos. Isso nos levou a Alice Currie, da London Records, em Montreal. Alice pagou a prensagem, e assim lançamos o primeiro álbum do Rush. Foi uma grande emoção. Não havíamos ainda alcançado o auge naquela época, mas para nós, tínhamos atingido nossa meta, que era colocar o Rush nas ruas com um álbum. Essa era a intenção por trás de tudo, dar a eles um disco. E depois vendê-lo nos Estados Unidos. Na SRO, de qualquer forma, todo mundo pensava que era o melhor caminho. Mas, quer saber, quando se investe dinheiro, a gente se arrisca. Colocamos a grana, e eles gravaram, nós acreditávamos que era possível fazer e ter sucesso. Mas foi difícil vender depois.”

“A criação da Moon Records realmente foi uma jogada inteligente”, reflete Terry. “Sabe, há sempre muitas maneiras diferentes de se fazer algo, então se não se conseguiam os resultados de um jeito tradicional, a gravadora foi um bom jeito de se começar.”

No final, 3.500 cópias foram prensadas como o passo inicial do selo próprio da banda em dois tons de azul da Moon Records, como MN- 100, a capa exibindo “Rush” em vermelho, em contraste ao rosa amplamente distribuído pelo contrato posterior com a Mercury. Contudo, mais discos se tornaram necessários, com o lançamento independente vendendo acima de 5 mil cópias no Canadá e outras 7 mil cópias exportadas para os Estados Unidos, a maioria nos

arredores de Ohio, graças à execução na rádio WMMS em Cleveland.

Rush, lançado apenas no Canadá no final de março de 1974, abre de forma dramática. “Finding My Way” é uma das canções compostas e gravadas nas sessões com Terry Brown. Primeiro ouvimos Alex sem firulas e totalmente elétrico. Um grito clássico de Geddy deixa o ouvinte alerta, ao mesmo tempo com o baixo e a bateria. Antes que 45 segundos se passem, Geddy se desgarra em dois poderosos e agudos “Ooh yeahs” – a coisa mais Led Zeppelin que o Rush fez ao longo de todos esses

anos. Isso provavelmente gerou algumas críticas de que a banda era derivativa demais, mas também acabou ajudando – em 1974, quem não queria mais Zeppelin em suas vidas?

Sem dúvida, o Led Zeppelin ainda estava na cabeça de todo mundo. A banda era imensa, já havia lançado cinco discos, o mais recente deles era Houses of the Holy, de 1973. Mas havia uma sensação de que uma troca de guarda se fazia necessária. O Deep Purple estava se despedaçando, e o Black Sabbath parecia cansado. O azarão das grandes instituições britânicas mas prestes a ser esquecido, Uriah Heep , estava no seu modesto auge, tendo lançado Sweet Freedom e um aclamado álbum duplo ao vivo, Heep. Eles desempenhariam um papel de destaque nos primórdios do Rush.

No mundo do prog, todas as grandes bandas – Tull, ELP, Yes, Genesis, e com menos relevância o King Crimson – haviam lançado uma penca de álbuns e estavam indo muito bem. Na América do Norte, bandas como Mountain e Cactus ficavam relegadas a Lugar Nenhum. O New York Dolls estava prestes a sumir, apesar do

segundo álbum lançado em maio de 1974. O Kiss lançou o álbum de estreia em fevereiro daquele ano. O Aerosmith lançou seu segundo álbum, o aclamado Get Your Wings, no mesmo mês em que Rush saiu, embora como um lançamento independente canadense. O Bad Company estrearia em junho, tocando o tipo de hard blues rock que o Rush estava prestes a deixar de lado.

No Canadá, o April Wine havia recém lançado seu terceiro álbum, Electric Jewels, mas com mais pertinência, o Bachman-Turner Overdrive colecionava sucessos com seus primeiros dois álbuns. Como o BTO era canadense e vendia discos ao sul da fronteira, isso favoreceu o Rush na assinatura do contrato com uma gravadora importante, a Mercury Records, em Chicago. De fato, os releases enviados à imprensa dos EUA para divulgar Rush bradavam: “Com o lançamento do terceiro álbum do Bachman-Turner Overdrive e o álbum do Rush simultaneamente, queremos deixar uma coisa bem clara: a Mercury tem duas bandas canadenses”.

De volta à faixa de abertura do álbum Rush, há algo que lembra o Led Zeppelin na introdução de guitarra eletrizante de Alex. O estilo dele, sem dúvida, mas principalmente a ideia de acordes solo assumindo o protagonismo. Além disso, para fazer jus à comparação, os caras do Rush adoravam Led Zeppelin.

“Um dos discos que de fato se destaca é o primeiro álbum do Led Zeppelin”, diz Alex respondendo sobre suas principais influências. “Esse álbum só estava disponível na versão importada quando nós pedimos – ou quando eu pedi. Fui até a loja, e apenas seis ou oito cópias tinham chegado. E me lembro de pegar o disco à noite, por volta das oito horas, e ir correndo para casa chamar Ged.

Nós olhamos para o disco, meu Deus, era ouro puro. Ouvimos juntos, e foi uma experiência marcante para nós dois."

"Tudo estava certo naquela banda", concorda Geddy, embora discorde num ponto-chave. "Deus, o que era aquilo? Na hora… Eu lembro a primeira vez que John Rutsey trouxe aquele disco para a minha casa, estava sentado lá com o Alex, e nós três… Ele colocou aquele primeiro riff para tocar e parecia mágico. Os sons da guitarra eram impressionantes, ninguém nunca tinha ouvido Robert Plant antes. Ninguém tinha ouvido um cantor com aquela audácia, aquele controle, aquela energia. O som da bateria de John Bonham, tudo ancorado pelos licks de baixo superdescolados e fortemente enraizados de John Paul Jones. Quero dizer, eles simplesmente formavam a banda perfeita. Quando ouvi Led pela primeira vez, nós três ficamos nos olhando, era o tipo de coisa que sonhávamos criar, e ali estava a banda que criou e tinha tudo para ter êxito.

"E eles eram progressivos, sabe? A raiz estava no blues, havia aquela habilidade para fazer longos solos, mas começaram a acrescentar outras influências, e as influências não tinham a ver apenas com instrumentos diferentes, mas acrescentaram diferenças culturais. Execuções diferentes, tonalidades diferentes, e Jimmy Page era o tipo de guitarrista que tinha muita segurança em sua composição, não tinha medo de criar um solo de guitarra que não fosse pesado. Aquilo tinha um som menor. Ficamos chocados, é claro. Page tinha diversidade e segurança dentro das próprias habilidades de compositor, certo? Eles jogavam todas essas nuances diferentes dentro dessa coisa roqueira, e isso era uma ideia progressiva. Uma ideia nova."

Trata-se de um ponto crucial. Embora o Rush deixasse logo de lembrar o Led Zeppelin, o espírito de álbuns como Caress of Steel ou 2112 tinha essa noção de surpresa, de altos e baixos, de luz e sombra, como Jimmy notoriamente descreve o Led Zeppelin.

"Ah, chamaram o evento de Mighty Monday", continua Ged, sobre ter assistido ao poderoso Zep ao vivo. "Ficava bem na esquina, no Masonic Temple. Compramos os ingressos e aguardamos; John, Alex e eu, nós três fomos juntos. Deve ter sido uma das poucas vezes que fomos a um show juntos. Mas ficamos aguardando lá na frente de pé por horas. John já tinha visto o Zeppelin – era a segunda apresentação da banda em Toronto. Eles tinham vindo, acho, havia seis meses, antes de o álbum ser lançado no Canadá. E acho que estavam tocando com o Faces, abrindo para eles ou algo assim. E John costumava ir a um clube chamado Rock Pile, que agora é o Masonic Temple. Dava para ser membro. Acho que ainda tenho minha carteirinha de sócio do Rock Pile em algum lugar. Tudo tinha uma atmosfera muito parecida com o distrito Haight-Ashbury de São Francisco."

A primeira apresentação do Led Zeppelin em Toronto, nessa casa de shows na Yonge Street, mais ao norte de Bloor, aconteceu em 2 de fevereiro de 1969. O segundo show, esse a que Alex, Geddy e John assistiram, foi em 18 de agosto do mesmo ano.

"John disse que, se o Led voltasse a Toronto, tínhamos que assistir aos caras. Mas nessa época, é claro, já estavam estourando nos Estados Unidos. E nós ficamos na fila e aguardamos, e conseguimos ficar perto do palco, sentados lá no chão do Masonic Temple. Acho que eles abriram o show com "Train Kept A-Rollin", e nunca se tinha ouvido um som como aquele. Era como se Page não

tivesse entrado no palco caminhando, parecia que ele flutuava. Ficamos totalmente embasbacados com aqueles caras. E fazia tanto calor. Houve uma onda de calor em Toronto na época, e estávamos derretendo. Não importava. Até o reboco caía do teto enquanto eles tocavam sem parar. Foi um show impressionante. Ficamos totalmente arrebatados por eles. Nós nos tornamos fãs por toda a eternidade depois daquilo. Mas todo mundo adorava aquele álbum. Não importava o que fariam depois. E aquela música, “Communication Breakdown”, era a música. Ao menos para nós, no nosso grupo de amigos, era matadora. E ficamos pensando: ‘Uau, não somos dignos disso tudo’.”

Ian Grandy conta que depois que John viu o Led Zeppelin pela primeira vez, os caras da banda compraram o disco e escutaram sem parar por alguns dias, aprendendo três ou quatro músicas para incluir no set. Alex chegou até mesmo a adotar a ideia de Jimmy de usar o arco do violino. Quando foi ao show do Led, se lembra de ter dado um pulo e de Jimmy Page ter notado e acenado para ele com a cabeça.

Apesar das insistentes comparações na imprensa, Terry Brown refuta a ideia de que o Rush fosse o Led Zeppelin canadense. “Não tenho tanta certeza disso. Eles pareciam o Led Zeppelin, segundo a imprensa. Eu não escutava isso, devo ter perdido alguma coisa porque não percebia dessa forma. E, trabalhando com eles, sem dúvida não era a banda que me vinha à mente. Mas se falava muito nisso. Então havia muita propaganda negativa na imprensa. De fato, quando o álbum saiu, foi difícil de vender. No que diz respeito à cena musical, não creio que pudessem ter tido resultados melhores na Inglaterra. Falando francamente, acho que não teriam. Do que

sei por ter trabalhado na Inglaterra, havia algumas bandas incríveis saindo dos estúdios todos os dias. Talvez eles tivessem sido um peixe pequeno dentro de um grande lago. Havia composições únicas acontecendo que eu não ouvia no Led Zeppelin, que era uma banda mais fundamentada no blues. Por isso creio que, na minha visão, jamais faria tal comparação. Era uma coisa distante do meu pensamento."

Em seguida no álbum Rush vem "Need Some Love", outra gravação inédita das sessões com Terry Brown. Em 2:19 há esse rock rápido e cheio de energia, firme e rígido em contraste a um refrão de meio tempo que se encaixa de forma perfeita. Essa atmosfera de meio tempo segue até o solo impregnado de reverberação de Alex, que é muito profissionalmente integrado ao que está rolando, em resumo canais múltiplos de guitarra. De fato, os caras parecem estar curtindo tanto a batida de John no prato que a segunda metade da música é toda conduzida nesse ritmo, com Alex nos levando para passear com sua bomba Gibson/Marshall texturizada em acordes que são puro Jimmy Page.

"Take a Friend" é basicamente um hard rock de bar, nada especial, bem 1974, exceto pela introdução que é uma sequência de prog rock dramático, reprisada brevemente no final. Para essa faixa, a banda usou as gravações originais do Eastern Sound e não há de fato qualquer diferença significativa entre elas e as novas gravações – o som é bom, mas a composição é datada e relativamente esquecível. Ainda assim, "Take a Friend" é bem pesada para uma banda canadense em 1974. Está imersa em guitarras, e ainda há esse vocalista, que nós ouvimos vociferar sozinho depois de uma parada absoluta, e Geddy vai ainda mais além chocando o ouvinte

com o eco aplicado à voz. No resto do tempo, faz harmonias consigo mesmo. Atrás da bateria, John se mantém admiravelmente intrincado.

O lado A do vinil original fecha com “Here Again”, aos 7:34, um longo lamento que evoca imagens não apenas das futuras passagens suaves da era prog do Rush, mas também de casamentos parecidos do boom and doom do blues que ouvimos nos big four britânicos: Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin e Uriah Heep. Essa faixa vem das sessões do Toronto Sound e apresenta texturas múltiplas da guitarra de Alex, incluindo violão. Geddy canta de forma aguda e extrema, e novamente, para fazer jus às comparações, seu fraseado blueseiro evoca Robert Plant. Mas é interessante observar que, ao passo que o heavy metal pode ser uma forma pós-blues boom britânico, o mesmo pode se dizer sobre essas baladas soturnas e poderosas.

“Eu escrevi a letra de ‘Here Again’, mas todo o resto meio que foi criado em conjunto”, lembra Alex. “O engraçado é que John era o letrista da banda na época, e ele não apresentou a letra de nenhuma dessas músicas. Então Geddy teve que rabiscar depressa uma letra para cada música. Acho que John provavelmente se arrependeu disso a vida inteira. Havia letras que estávamos usando para essas músicas ao vivo, mas ele não queria que fossem as das canções. A gente perguntava: ‘Bem, por quê?’, e ele dizia: ‘Eu não quero e pronto’, e a gente dizia: ‘Ok, certo’. Então as letras foram escritas às pressas, e isso fica claro.”

Geddy tem uma lembrança um pouco diferente. “Nós costumávamos compor as músicas, e John escrevia as letras. Às vezes ele dizia para nós: ‘Ainda não terminei’, então eu falava:

‘Bem, vou inventar alguma coisa. Vou cantar parte da letra de improviso até que você tenha isso pronto’ quando íamos tocar nos bares e coisas assim. Mas quando chegou a hora de gravar essas músicas que eu cantava de qualquer jeito, falei: ‘Ok, onde estão as letras?’, e ele disse: ‘Bem, eu não gostei delas e joguei tudo fora’. E eu tinha que começar a gravar naquele dia. Então me sentei lá no estúdio e comecei a rabiscar e a escrever o máximo que podia. Essas acabaram sendo as letras das músicas do primeiro álbum. E tudo foi feito num período de dois dias, porque a gente não tinha letra alguma. Não sei o que estava passando pela cabeça do John. Tudo o que eu sabia é que eu ficava pedindo as letras, e ele ficava dizendo que estava escrevendo, até que um dia falou: ‘Eu joguei tudo fora. Não vai dar’. Ele não era… Havia momentos em que ele não era nada lógico.”

E assim, desde o primeiro dia do lançamento original da Moon até hoje, os créditos para todo o material dizem “Lee & Lifeson”, com exceção de “In the Mood”, em que Geddy é creditado sozinho. Os de produção vão para RUSH (assim, em letras maiúsculas), com um crédito sem sentido de produção executiva para a SRO. David Stock não é citado, e Terry é mencionado como engenheiro de remix.

E para mostrar como o álbum se encaixa na esteira do blues boom britânico, o lado B abre com “What You’re Doing”, que demostra como parte considerável do heavy metal ainda abriga conexões evidentes com o blues. De fato, a estrutura inteira dessa música é a mesma de uma canção de blues e mesmo assim se trata da canção mais pesada do disco. Compare com “Wicked World”, do Black Sabbath – ambas são sinistras, talhadas em riffs do heavy

metal moderno, mas as duas se situam dentro da estrutura do sturdy blues. “What You’re Doing” é uma das músicas do álbum Rush que usa as faixas-base das sessões de David Stock, mas que foi depois retrabalhada por Terry e pela banda, que fez alguns overdubs.

Em seguida no álbum há a completamente pegajosa “In the Mood”, que abre no estilo dos anos 1970 com um pequeno cowbell. Geddy diz que essa, além de ser a primeira música que ele e Alex escreveram juntos que ele “até gostou”, também é a primeira música do Rush a tocar no rádio – embora ele e Alex também tenham dito que “Finding My Way” foi a primeira música do Rush que ouviram no rádio, cortesia de Dave Marsden e da CFNY. Mais uma vez, “In the Mood” vem das sessões originais do Eastern Sound, e tem uma boa sonoridade.

“Before and After” é uma balada instrumental lânguida na primeira metade, e de repente se transforma num rock agressivo na parte final – com a banda adquirindo contornos tanto do Led Zeppelin quanto do Black Sabbath. Aqui, John Rutsey criou uma linha de bateria cheia de detalhes, parecida com o que Neil Peart faria no começo. Como “What You’re Doing”, essa é outra música foi trabalhada no “antes e depois”, em ambas as sessões de gravação.

A faixa que fecha o álbum é “Working Man”, que se tornou um dos mais aclamados e amados hinos da banda. “Finding My Way” e, em menor proporção, “In the Mood” e “What You’re Doing” também seguiram em frente com uma estatura mais módica, mas foi “Working Man” que se tornou o primeiro clássico.

“As músicas foram compostas durante um longo período de tempo, assim como aconteceu com o primeiro álbum de muitas

bandas", observa Geddy. "Para muitas bandas, o primeiro álbum é seu melhor álbum porque é uma coletânea do material em que estiveram trabalhando durante toda a infância, por toda a pré-história do grupo. As pessoas não levam a existência de uma banda em consideração até que ela grave um álbum. Então nosso primeiro disco, todas essas músicas já circulavam por aí há bastante tempo. Como estávamos tocando nos bares, a gravação foi rápida, pois as músicas já existiam. É meio estranho considerar que essa história ainda paira ao nosso redor, ainda parece que está nos perseguindo. Acho que há algumas faixas como "Working Man" e "Finding My Way" que simplesmente são identificadas como nossas, então vieram para ficar."

"Fazia três anos que tocávamos essas músicas quando as gravamos", continua Alex. "De fato, entramos no estúdio, começamos a gravar e tocamos, e foi isso. Gostaria que fosse assim o tempo todo, foi tão simples. Nós sabíamos as músicas de cor, então foi bem fácil. Essas gravações se mantêm e essas músicas se mantêm, e gravávamos em oito ou 16 canais. Agora há um número ilimitado e a gente fica tão envolvido que, creio eu, às vezes acabamos perdendo o rumo. Se é possível alcançar ótimos resultados num ambiente tão limitado, por que não continuar fazendo isso em vez de tornar as coisas extremamente complicadas e caras?"

A arquitetura do riff de Alex em "Working Man" é interessante. É parecida com o Black Sabbath e sedimentar, chega ao cérebro como algo lento, e ainda sim tecnicamente é uma música bem acelerada. Reforçando o clima mais vagaroso, há a duração da faixa, sete minutos, as longas sequências de notas descendentes,

sua conclusão como se fosse o final épico de um show grandioso, assim como o fato de que grande parte da música parece uma jam. (É válido observar que, se após tantos anos você se sentir entediado com as partes mais parecidas com uma jam, em 2008 o Rush desenterrou uma versão de “Working Man” com um solo de guitarra completamente diferente, designada como “versão guardada a sete chaves”. Isso permite ao fã de longa data se apaixonar por “Working Man” mais uma vez.) Mas, sim, é fácil comparar “Working Man” a “Dazed and Confused” ou “Strangehold”, de Ted Nugent, ou, num sentido tanto filosófico quanto musical, a “Simple Man” do Lynyrd Skynyrd. Mas, de novo, ela se movimenta num corte rápido. Dito isso, muita coisa acontece na canção, e no topo de tudo, há a letra de Geddy, que capturava um recorte das dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores em todos os lugares e, muito importante para nossa história, especialmente em Cleveland.

“Existem esses momentos marcantes, eu acho, e um deles foi quando nosso disco foi enviado para os Estados Unidos”, explica Geddy. “Um amigo nosso que trabalhava para uma gravadora que não era ligada a nós, mas que era só um amigo que tinha gostado do disco, mandou o álbum para uma mulher chamada Donna Halper, na WMMS, em Cleveland. Ela começou a tocar como disco importado... nossa, naquela época as rádios costumavam fazer isso. E recebeu muitos telefonemas, o telefone não parava, e realmente esse foi o momento da virada para nós.”

Alex acrescenta: “Donna era a diretora de programação da WMMS em Cleveland, e Bob Roper, um amigo nosso que trabalhava na Warner Brothers na época, entregou o disco para ela. ‘Aqui está uma banda de Toronto que pode te interessar; aqui está o

disco, dá uma olhada'. Ela tocou o álbum e recebeu muitos telefonemas até bem tarde da noite, esse tipo de coisa".

"Aquele primeiro disco da Moon, o álbum que Bob Roper me enviou, coloquei no toca-discos e toquei 'Working Man'", lembra Halper. "E até hoje, quando olho para ele, ainda consigo me ver falando 'Isso não está na programação. Por que ele está me enviando isso?'. Simplesmente baixei a agulha em 'Working Man' e pensei 'Meu Deus, esse é o disco perfeito para Cleveland'. Naquela hora, não fazia ideia de que iria estourar daquele jeito, mas, cara, eu sabia que era um disco com a cara da cidade. E foi assim – esse era o álbum!"

Rindo ao se lembrar de como era a capa do disco, Donna observa que de fato era um pouco melhor que o lançamento subsequente da Mercury, onde o logo deixou de lado o vermelho original para ficar num tom de rosa. "Ah, Deus, momentos de dor. Momentos de sofrimento. Eles apenas mudaram a cor para provavelmente o tom mais horroroso de fúcsia que já vi na minha vida. E, devo dizer, também não gosto das fotos na contracapa do álbum – não gosto mesmo. Para mim parece um tipo de produção caseira. Parece que disseram: 'Rápido, pega a Polaroid. Aqui está uma foto sua e uma foto sua e uma foto sua'. Não me lembro de achar que aquelas fotos refletissem quem eram os rapazes de verdade. Olhei aquilo e pensei que parecia mesmo como se alguém no porão da casa de outro alguém tivesse tirado as fotos. Mas, de novo, naquele tempo, às vezes aconteciam coisas desse tipo."

Contando em detalhes como a estação de rádio de Cleveland basicamente apresentou o Rush aos Estados Unidos, Donna explica: "Era uma vez, num reino muito distante, eu era a diretora de

programação da WMMS em Cleveland. E isso era algo importante. Naquele tempo, Cleveland era conhecida por ser uma cidade bem roqueira, e a WMMS tinha recém assumido o posto de estação de rádio número um dali, num tempo em que o diretor musical e o de programação podiam adicionar músicas sem ter que passar pelo crivo de um comitê localizado em outra cidade e não precisavam ouvir ninguém. Em resumo, nós tomávamos nossas próprias decisões.

"Então eu estava no meu escritório ouvindo as novidades… Nós realmente fazíamos isso, realmente ouvíamos músicas novas! E estávamos decidindo o que queríamos tocar naquela semana, e nem éramos os chefões. Era um comitê formado por membros da equipe. Eu era a profissional de referência como diretora musical, e John Gorman era o diretor de programação, ele é quem dava a palavra final, mas nós tínhamos a mesma opinião sobre muitas coisas. Sabíamos o que daria certo em Cleveland. Como sempre, eu estava dando uma olhada nos discos e de repente pego esta coisa do Canadá – vinha da A&M (setor de programação) do Canadá. Eu tinha um amigo que trabalhava na A&M de lá, e como eu trabalhava havia muitos anos como diretora musical, conhecia vários promotores de gravadoras, e sempre toquei música canadense. Acho que talvez eu seja um pouco canadense de espírito. Passei muito tempo em Montreal e Toronto, amo as duas cidades, então não foi uma surpresa ver algo da A&M do Canadá. Contudo, quando abri o pacote, não era um disco da A&M de lá. Havia um bilhete de Bob Roper. E Bob Roper na época era promotor de discos para a A&M do Canadá. O bilhete dizia basicamente:

‘Nosso selo passou este adiante, mas acho que é um bom disco para Cleveland. Me diga o que você acha’.”

Como Donna já mencionou, ela tocou “Working Man” primeiro. Sua impressão inicial foi “essa parece ter mais de sete minutos de duração – ok, música de banheiro”. Quer dizer, se alguém precisasse correr para o banheiro enquanto estivesse no ar, tinha tempo o suficiente para atender ao chamado da natureza antes de a música terminar.

“Mas então ouvi os primeiros dois acordes”, continua Donna. “Não sabia que banda era aquela. Não fazia ideia. Rush. Se era alguém que conhecia Bob Roper, por mim estava tudo certo. Mas percebi imediatamente que esse disco era um disco excelente, ok? Baixei a agulha em outras faixas. Encontrei ‘Finding My Way’ e encontrei ‘Here Again’, que eu achei uma ótima música. Ninguém fala muito dessa música, mas ela é excelente. Ouvi algumas coisas que pareciam coisa básica de banda de barzinho, como ‘In the Mood’. Não importava. ‘Working Man’, pensei, seria a canção. Essa era a faixa principal do álbum.

“Corri até o andar de baixo e falei com o cara que estava no ar. O nome dele era Denny Sanders. Denny é um ser humano maravilhoso com um ótimo ouvido para música. Nós também concordávamos em muitas coisas. Eu disse: ‘Denny, você tem que ouvir isso’. Então ele baixou a agulha e falou: ‘Sim, isso é muito bom. É o novo do Zeppelin?’. E eu disse: ‘Não, não é Zeppelin. É uma banda canadense, Rush. Ninguém ouviu falar deles’. Já tínhamos ouvido uma banda de Montreal chamada Mahogany Rush, que nenhum de nós dois suportava. Sem ofensas, mas eles não eram muito bons. Tocamos alguma coisa deles, mas o público

nunca reagiu bem. Mas esse álbum, nós sentimos imediatamente que o público iria adorar. Não apenas porque a música era boa, mas porque a letra era algo com o qual poderiam se conectar. Cleveland é uma cidade de operários. ‘They call me the working man/ that’s what I am’ (‘Me chamam de trabalhador/ é o que eu sou’) e tudo mais.”

Assim, eles tocaram o disco e os ouvintes começaram a telefonar querendo saber mais sobre o novo álbum do Led Zeppelin.

“Sim, isso acontecia toda vez que o disco tocava”, lembra Donna. “Perguntavam: ‘Onde podemos comprar o disco? Onde consigo isso?’, e a gente dizia: ‘Não tem como. Só temos uma cópia’. Bob Roper me colocou em contato com a Moon Records, e com Vic Wilson e Ray Danniels, e eu disse para eles: ‘Ei, caras, vocês têm um hit aqui em Cleveland’. E eles falaram: ‘Temos?’, e eu disse que sim. Não sabiam que Bob Roper tinha enviado o disco. Então mandaram uma caixa de discos para a WMMS, e nós os levamos para uma loja chamada Record Revolution. A Record Revolution sempre vendia discos importados, e este, é claro, era um álbum importado do Canadá.”

“Eu me lembro de conversar com ela naqueles primeiros dias, e Donna estava muito animada com o disco e o feedback positivo”, lembra Ray. “Entenda, estamos falando de Cleveland quatro décadas atrás, antes de ter se tornado parte do chamado Rust Belt – o Cinturão da Ferrugem. Era um dos mercados mais importantes dos Estados Unidos. Assim como Pittsburgh na época. Essas cidades tinham duas vezes mais habitantes 35 anos atrás do que têm hoje. E eram mercados muito importantes para uma banda estourar. Então tivemos sorte de contar com as duas cidades. E

depois St. Louis foi provavelmente o terceiro maior mercado que conquistamos. Era assim que o mundo da música funcionava. Os tipos de bandas que o Rush teria sucedido com certeza teriam feito sucesso nessas regiões. Eram ótimas áreas para o hard rock. Na época, não se esperaria que o Rush estourasse no sul dos Estados Unidos ou se tornasse uma banda popular na Costa Oeste. De fato precisávamos que o nordeste e o Meio-Oeste viessem primeiro, e foi isso que aconteceu."

Styx, Ted Nugent, REO Speedwagon, Blue Öyster Cult, Uriah Heep, Kiss, Aerosmith… todas essas bandas fizeram sucesso primeiro no Meio-Oeste, no Cinturão da Ferrugem. De fato, quando o Aerosmith chamou seus fãs de "exército azul", falava sobre o público da região central dos Estados Unidos se referindo ao uniforme, calça e jaqueta jeans.

Donna disserta sobre o motivo de uma música como "Working Man" ter sido tão bem recebida no berço da indústria norte-americana. "Bem, em primeiro lugar, os ouvintes da WMMS conheciam música muito bem. Não procuravam apenas aquele rock de três acordes, bang, bang, bang. Procuravam um rock de três acordes que tivesse algo a dizer. Eles se deixavam levar muito pelas letras, era surpreendente. Nós tocávamos alguns discos que não haviam feito muito sucesso, trazíamos de volta à programação e se tornavam hits. Foi o que aconteceu com 'Dream On', do Aerosmith. Essa música teve uma morte dolorosa na primeira vez em que foi lançada. A WMMS deu o suporte necessário, e a canção virou um sucesso absoluto, não é? Tenho a sensação de que o motivo principal foi a letra, ela comoveu as pessoas, sabe, 'Dream on, dream until your dreams come true' – 'Sonhe, sonhe, até que seus

sonhos se tornem realidade'. As pessoas que trabalhavam nas fábricas, a classe média, uma cidade de classe média baixa, só havia uma única coisa para fazer, que era ir a shows ou ir a bares. Não estou insultando Cleveland, só estou dizendo que a cidade não tinha se desenvolvido como um centro importante. Hoje você vai até lá, e é uma cidade incrivelmente cosmopolita. Mas, naquela época, era uma cidade industrial. Quero dizer, a Republic Steel era a principal empresa. O céu ficava laranja por causa da poluição, e eles tinham um prefeito que era uma piada, o nome dele era Ralph Perk. Certo dia ele estava fazendo alguma coisa com um maçarico na inauguração de uma fábrica e o cabelo dele pegou fogo. Era um troço assim. Cleveland era uma piada. Eu não tinha nada a ver com isso, eu era de Boston.

"Mas e a música 'Working Man'? 'I get up at seven, got to work at nine. Got no time for living, yeah, working all the time. Seems to me I should live my life a lot better than I think I am. I guess that's why they call me the working man' ('Levanto às sete, vou para o trabalho às nove. Não tenho tempo para viver, é, trabalhando o tempo inteiro. Parece que eu deveria viver minha vida muito melhor do que penso que vivo. Acho que é por isso que me chamam de trabalhador'). Cleveland não era uma cidade com 600 faculdades e universidades, certo? Não estou dizendo que não havia universidades. Havia algumas universidades maravilhosas em Cleveland. Mas a maioria dos ouvintes da WMMS queria algum tipo de catarse, queriam escutar músicas que falassem de suas vidas. Queriam ouvir canções que os fizessem pensar que aquilo falava exatamente da experiência deles. O primeiro álbum do Rush, sim, era muito mais primitivo em termos de musicalidade. Neil ainda não

tinha se juntado à banda, e não estou falando nada ruim sobre John Rutsey, mas era muito mais um rock ‘n’ roll de três acordes naquele momento. Contudo, as pessoas escutavam e ouviam a própria experiência. Elas ouviam suas vidas.

“Aos poucos, os ouvintes começaram a pedir mais e mais”, continua Halper. “Queriam ouvir mais músicas do disco. Começamos a tocar ‘Finding My Way’, que foi muito bem. Aquele acorde de abertura, até hoje não consigo ouvir ‘Finding My Way’ sem ficar arrepiada. Me levou de volta a uma determinada época e a um determinado lugar, e parecia que fazia o mesmo com os ouvintes. Mas, sim, no final das contas consegui convencer um produtor local a chamá-los para um show com outra banda.”

“Ainda é gigantesca”, concorda o empresário Ray Danniels sobre a importância do Meio-Oeste estadunidense. “Mas tem havido uma mudança demográfica. Quando você olha agora, pensa, caramba, o Rush é gigante na Flórida e em lugares assim. Bem, sim – adivinhe quantas pessoas de Milwaukee e St. Louis se mudaram para a Flórida nos últimos 15 anos? Então isso é parte da explicação. Eu testemunhei essa mudança. Não éramos uma banda popular em Phoenix nos primeiros anos. Hoje em dia, Phoenix é um grande mercado para nós. E isso é uma grande mudança do então chamado Cinturão da Ferrugem, pois as pessoas abandonaram o norte do Meio-Oeste e se mudaram para o sul.”

A essa altura dos acontecimentos, o Rush estava fazendo turnê na esteira do lançamento canadense do disco, basicamente cobrindo toda a província de Ontário. Contudo, Cleveland não seria o primeiro show da banda nos Estados Unidos. Em 18 de maio de 1974, eles tocaram no Northside Drive-In, em Lansing, Michigan. O

show de Cleveland foi o segundo, portanto, e o Rush tocou com o ZZ Top e Locomotiv GT em 28 de junho.

Geddy confirma: “Nosso primeiro show nos Estados Unidos foi em Lansing, Michigan, num drive-in que tinha uma atmosfera parecida com a de um festival, mas em escala bem menor. Fizemos aquele show, e foi muito bom. Depois, graças à nossa popularidade em Cleveland por causa da execução no rádio, conseguimos um show abrindo para o ZZ Top no Allen Theatre. Foi muito louco. John ainda estava com a gente, e fomos até lá, tocamos nosso set. Acho que tocamos um set de 30 ou 40 minutos, e essa foi nossa primeira experiência nos Estados Unidos. Um show de verdade, e foi incrível. Foi de arrepiar. O público realmente achou o máximo estarmos lá, e isso parecia muito estranho para nós.”

“Eu tinha ido a Nova York”, acrescenta Ray, “e estava fechando alguns shows, e no final acabei me aproximando de um agente e consegui arrumar uma apresentação para o Rush em Cleveland, com o ZZ Top. Isso combinado com o fato de que havia um pouco de execução na rádio e que estávamos a caminho, enviamos alguns discos importados para lá em número suficiente para chegar no Top 30 em vendas. Depois, fomos até Pittsburgh tocar e também em outro lugar da região, e tudo começou ali. Donna ficou com o disco e tocou a segunda e a terceira faixas. Não foi em todo o país que a coisa pegou, mas pouco a pouco nós ganhamos mercado após mercado e começamos a fazer turnê nos Estados Unidos, e o resto todo mundo sabe.”

“Tudo o que eu sei é que quando chegaram à cidade, as pessoas sabiam quem eles eram”, continua Donna. “Não vou dizer que todo mundo conhecia a banda, mas as pessoas os viam e

relacionavam com a foto da contracapa do álbum, e os fãs faziam fila em frente ao Allen Theatre e aplaudiam e cantavam algumas músicas. Pareciam nervosos, e ainda assim, por outro lado, havia alguma coisa especial com relação a eles. Dava para ver que não era o caso de 'Ah, eles têm um disco e nunca mais vamos ouvir falar deles'. Simplesmente eu tinha a sensação de que seria uma carreira de sucesso. O empresário, Vic Wilson, estava lá nos fundos do teatro, eu estava ao lado dele, e Vic me disse: 'Não se preocupe, Donna, não vamos te desapontar'. E eles nunca desapontaram. Jamais desapontaram."

Donna Halper também teve um papel importante para o Rush ao chamar a atenção de Cliff Burnstein, que na época trabalhava com a Mercury Records em Chicago.

"Sem dúvida, sim, é claro. Há cerca de 90 pessoas que alegam ter feito isso. Mas obviamente, quando se é a diretora musical de uma estação de rádio importante, e quando essa rádio é conhecida por tocar novidades e fazer uma música nova estourar, outras rádios ficam de olho no que você está tocando. Às vezes, também começavam a tocar as mesmas coisas. Logo começo a receber ligações. Ligações dos produtores. E não estou falando sobre promotores de discos, estou falando de produtores de shows. Havia uma empresa de produção, a Belkin Productions, produtores dos maiores shows da cidade, e eles foram os caras que, no final das contas, colocaram Rush no mercado. Fizeram isso em parte por meio do empresário, mas em parte porque as músicas tocavam na WMMS, e eles ouviam a WMMS.

"A mesma coisa aconteceu com as gravadoras. Eu lembro muito claramente que quatro gravadoras me ligaram, e cada uma

delas dizia: ‘Ei, nós ouvimos dizer que você é amiga dessa banda e sabemos que tem certa influência sobre eles’. E eu falava: ‘Tenho? Ok’. Então me perguntavam: ‘Você diria para eles assinarem com a gente?’. Ficavam explicando quais eram suas motivações, o que não é tão incomum quanto parece. De novo, naquela época, os diretores musicais e de programação eram muito influentes. Nada era feito por meio de comitês para discutir quem deveria ser contratado naquele tempo. Por outro lado, se você realmente pudesse conseguir um nome para o diretor de artistas e repertório ou sei lá o quê, poderia acabar em contrato. Então havia esse interesse da parte deles.”

“Dava para saber que isso aconteceria, uma vez que a rádio de Cleveland começou a tocar nosso disco com frequência”, lembra Geddy, sobre o interesse da gravadora. “Donna Halper, da WMMS, foi uma grande apoiadora, ela gerou mesmo todo esse burburinho, e o disco recebeu uma ótima resposta dos fãs. Acho que se pode dizer que ela nos deu a oportunidade, mas foram os fãs que criaram o alvoroço telefonando e pedindo ‘Working Man’ e ‘Finding My Way’ sem parar. Foi isso que chamou tanta atenção, e depois quase assinamos com a Casablanca Records. Estávamos muito próximos de fazer isso. Foi algo muito impactante para nós. Estávamos nas alturas. Era a mesma gravadora do Kiss, e estávamos perto de assinar com eles. Tínhamos uma oferta e iríamos aceitar.

Mas no último instante recebemos um telefonema de Chicago de Cliff Burnstein, que trabalhava para a Mercury Records, e ao que parece não havia mais ninguém no escritório. Ele recebeu uma cópia do disco e adorou, mas ninguém que tinha autoridade para assinar com a gente estava lá… Ele era só o cara da promoção, o

diretor nacional de promoção, acho, promoção em rádios. Ninguém com autoridade para assinar o contrato estava por perto. E ele soube que estávamos prestes a assinar com outra gravadora. Acho que ligou para o Ray e disse: 'Não assinem, esperem, por favor esperem. Não façam isso. Eu vou apresentar uma proposta para vocês'. E em muito pouco tempo, nós assinamos com eles."

Continua Halper: "Cliff e eu tínhamos uma ótima relação. E toquei alguns dos discos dele no passado. Ele tinha o BTO e outros que não eram tão bons, mas às vezes você toca os álbuns porque gosta dos promotores e talvez a banda tenha um pouquinho de potencial. E Cliff era um amor de pessoa. Nós nos dávamos muito bem, e ele me disse: 'Eu quero mesmo assinar com essa banda para a Mercury'. E eu perguntei: 'Por que quer assinar com essa banda para a Mercury? Eu adoro você, mas tem certeza? Vocês não têm muitas bandas de rock. Há outras gravadoras que querem assinar com eles'. E Cliff explicou: 'Este é o ponto, nós não temos muitas bandas de rock. Daríamos prioridade a eles'. E isso realmente me impressionou. Porque eu não queria que fossem contratados por uma gravadora onde ficariam completamente perdidos, como a CBS, a Columbia daquele tempo ou a RCA. Não havia nada de errado com essas gravadoras, mas eu apenas sentia que eles seriam só mais um número ou um nome. Contudo, numa gravadora menor, teriam prioridade, acho que isso de fato faria diferença.

"Primeiro ele tinha que ouvir", disse Donna quando perguntou o que Cliff achava do Rush naquele tempo. "E quando ouviu, ficou agradavelmente surpreso, assim como aconteceu com muitas outras pessoas. Mesma coisa: ouviu 'Working Man' e o que ele falou

não é possível publicar num livro para famílias. Acho que disse que era ótimo, e você pode preencher as lacunas a partir disso. Mas Cliff ficou mesmo muito entusiasmado. Ele partiu de 'Vamos conseguir atrair muita atenção graças à WMMS' para 'Uau, agora sei por que estamos atraindo tanta atenção por parte da WMMS com isso'. E, fiel a sua palavra, ele realmente priorizou o Rush e fez de tudo para promover a banda."

"Não sei se Cliff sabia naquela época", reflete Ray, "mas havia duas gravadoras nos Estados Unidos interessadas na banda ao mesmo tempo. A Columbia também estava interessada neles, mas a pessoa que se interessava no disco era um produtor renomado, e é claro, ele visualizou seu carimbo naquilo tudo. Queria produzir a banda. Não acho que isso fosse uma coisa à qual a banda estava disposta a ceder. Tenha em mente, era um ambiente muito, muito diferente. Havia 30 gravadoras distintas. Olhe para a Universal hoje. A Universal agora tem cerca de 14 ou 16 selos diferentes que, ao longo dos anos, foram todos comprados, adquiridos num negócio bem consolidado. Então havia muitos lugares para ir, empresas que estavam bastante interessadas. E Cliff era definitivamente um grande apoiador da banda na Mercury. O chefe de artistas e repertório lá não era fã de rock como Cliff, mas entendeu que havia algo ali. E o negócio aconteceu muito depressa. Eu achava que eles estariam melhor servidos lá, num selo menor, que havia tido muito sucesso com o Bachman-Turner Overdrive. Tinham provado que poderiam pegar uma banda de rock canadense e promovê-la além das nossas fronteiras. Parecia o movimento certo, e o entusiasmo de Cliff era imenso."

Anteriormente, de volta ao Canadá, “ninguém dava a mínima, ninguém nos via”, debocha Ray, “exceto a London Records na época, que era uma das gravadoras com sede em Montreal em vez de Toronto. Eles me propuseram um acordo de distribuição, o que basicamente significava que não seriam a gravadora, apenas colocariam o disco nas lojas se eu financiasse a prensagem. Mais uma vez, o que tínhamos que fazer – ou o que eu tinha que fazer – era achar dinheiro para a prensagem e fazer tudo por conta própria. E eles, por uma porcentagem, venderiam os discos nas lojas. Mas eles não pareciam dispostos a assinar um contrato direto com a London sozinhos. Foi uma época interessante. É engraçado que agora, 50 anos depois, esse modelo de negócio tenha voltado.”

“Eu estava na gravadora havia menos de um ano”, diz Cliff, que conta ter ouvido falar do Rush pela primeira vez em junho de 1974. “Meu trabalho era promover álbuns nas estações de rádio de rock em Chicago, onde ficava a Mercury. Era uma manhã de segunda, e eu cheguei antes das nove horas, como sempre fazia, e havia um bilhete de uma assistente do presidente, o nome dela era Marion Reese, pedindo que ele ouvisse um álbum, porque tinha sido submetido para avaliação em busca de um contrato. E não havia mais ninguém lá naquele dia. E isso não era meu trabalho, sendo eu o cara da promoção. Mas o bilhete dizia: ‘Você pode ouvir isso e depois dizer ao presidente o que achou?’. O presidente também estava fora da cidade, estava na Costa Oeste.

“Então olhei para o pacote, e havia uma carta de apresentação de Ira Blacker, que era agente na ATI, em Nova York, uma agência bem famosa naquela época pelo catálogo de bandas de rock. Eram 8h45 da manhã numa segunda, e eu tinha lido na revista Creem que

uma banda chamada Mahogany Rush, de Frank Marino, canadense, estava em busca de um contrato. Mas eles já eram famosos. Diziam que Frank Marino era um guitarrista incrível, mas eu nunca tinha ouvido Frank tocar. Então talvez fosse mesmo a Mahogany Rush, ou a Mahogany Rush tivesse trocado o nome para Rush apenas. Eu não tinha certeza. Não fazia sentido algum para mim.

"Mas, apesar disso, coloquei o disco para tocar, e isso foi em 1974, então eram discos de verdade, vinis de 12 polegadas, e coloquei a primeira música, ouvi 'Finding My Way', a primeira faixa do primeiro álbum do Rush, e fiquei tão entusiasmado que nem quis continuar a escutar. Liguei no mesmo instante para Donna Halper, que era a diretora musical da WMMS em Cleveland, porque Ira Blacker disse que o disco estava vendendo bem em Cleveland – e ela poderia confirmar. Então chamei Donna ao telefone, provavelmente pouco depois das nove horas, e perguntei a ela sobre o Rush, e ela disse: 'Sim, estamos tocando o disco aqui. E já venderam cerca de mil cópias importadas. Está indo bem'. E eu falei: 'Sim, "Finding My Way" é matadora'. Então Donna perguntou: 'Já ouviu o álbum inteiro?'. Falei que não. Ela me disse: 'Espera até chegar a "Working Man" – é inacreditável. É a última faixa do álbum, lado B'. E eu disse: 'Ok, vou desligar o telefone agora e ouvir o resto do álbum'."

"E 'Working Man' era incrível mesmo", continua Burnstein. "Quando você ouve, e se trata de uma banda de três caras fazendo aquilo, lembra um pouco o Cream, uau, power trio, e tive que me esforçar para voltar a raciocinar direito. Foi muito empolgante ver o quanto aqueles caras eram bons. Parecia que havia essa habilidade musical em todos os níveis. Claro, é sempre a música que chama a

atenção num primeiro momento, e a voz de Geddy fisga o ouvinte na hora. Mas quando se ouve ‘Working Man’, se escuta apenas aquela forma de tocar intrincada, muito progressiva, e isso é o máximo. É estimulante ouvir que há uma banda de três integrantes capaz de fazer esse tipo de coisa. Assim, fui até a assistente do presidente da gravadora e disse: ‘Ei, Marion, chama o Irwin Steinberg’. Insisti um pouco com ele: ‘Nós temos que contratar esses caras sem dúvida’. Na verdade, fiz minha primeira teleconferência na vida com Ira Blacker em Nova York, na ATI, e Irwin Steinberg, o presidente da Mercury, e eu intermediando. No final do dia, já havia o esboço do contrato.”

“O contrato previa uma determinada quantia por álbum, e dois álbuns por ano, que precisávamos entregar”, diz Vic. O adiantamento era de 75 mil dólares, como parte de um total de 200 mil. “E era um contrato de cinco anos. Mudou depois quando o renovamos. Acho que foi depois de 2112 que renovamos e assinamos um novo acordo com eles. Naquele tempo, qualquer contrato era um bom contrato… Quero dizer, ninguém parecia interessado nesse tipo de banda. Estávamos seguindo a linha de bandas como o BTO. Eles tinham todos aqueles artistas da música negra pelos quais a gravadora era bem conhecida. E música country. A Mercury tinha um catálogo respeitável de artistas country. Então nós ficamos felizes por simplesmente termos conseguido um contrato com uma gravadora. E era dinheiro suficiente, sabíamos que poderíamos fazer álbuns com aquilo, então estava tudo dando certo. Estávamos no céu.”

“Eles tinham pressa”, diz Donna, com relação à reembalagem do disco para venda nos Estados Unidos. “Queriam o álbum nas

lojas na mesma hora. Assim, só trocaram a cor do ‘Rush’ na capa e todo o resto ficou igual”. Exceto, como se sabe, pelo acréscimo de uma linha de texto nos créditos da contracapa que dizia: “Com um agradecimento especial a Donna Halper, da WMMS, em Cleveland, por colocar a bola em campo.”

“Eu não esperava”, acrescenta Donna. “Fiquei muito surpresa que eles tenham feito aquilo. Me senti profundamente grata, tenho que lhe dizer.”

“Foi muito emocionante conseguir o contrato”, relembra Alex. “Quero dizer, o simples fato de ter alguém interessado. Havia profissionais de artistas e repertório das gravadoras assistindo a nós nos bares e bailes, coisas assim. Mas ninguém nunca parecia interessado de fato. E quando Donna Halper tocou o primeiro álbum, e Cliff Burnstein ouviu falar do disco e fez uma oferta tão rápido, isso tudo foi muito, muito emocionante. Alguém realmente queria a gente. Parecia que nem estávamos sofrendo tanto para conseguir um contrato. Alguém quis a banda. E houve o adiantamento, então fomos às compras. Fomos até a Long & McQuade em Toronto e compramos todo o equipamento novo, amplificadores novos, e eu tinha esse pequeno gabinete e um cabeçote, e era isso, aquilo foi alugado por anos e anos antes que eu pudesse comprar um combo. Poder ir até a loja e comprar amplificadores Marshall e duas guitarras extras parecia um sonho se tornando realidade. Isso foi um dos pontos altos da minha vida, aquele dia na loja de instrumentos musicais, me sentir completamente realizado com tudo o que compramos. Foi muito bacana. Não era um adiantamento tão grande, mas nós demos um jeito de comprar muita coisa.”

E isso foi um passo adiante bem significativo. Sem dúvida um contrato canadense teria sido melhor para lançar um disco de forma independente, mas há muitos depoimentos que afirmam o seguinte: assinar um contrato no Canadá poderia ter atrasado em anos os planos da banda de entrar no mercado dos Estados Unidos.

“Além disso, não havia ninguém no Canadá para assinar com a gente”, diz Alex. “Não consigo sequer lembrar quais gravadoras nós abordamos, mas eram empresas como a K-Tel, que esperavam conseguir algum tipo de vantagem. Primeiro de tudo, ninguém estava interessado em nós. Tínhamos que conseguir um contrato nos Estados Unidos se quiséssemos fazer qualquer coisa. Era imperativo, tinha que ser assim. Mas quando se está desesperado, e se quer muito assinar com uma gravadora, e se quer muito ver os discos vendendo nas lojas, acho que quase qualquer coisa seria aceita. E isso acontece com muitos músicos. Aceitam qualquer negócio porque simplesmente precisam aceitar. Então tivemos muita sorte. Cliff Burnstein é um gênio, e ele tinha a visão para compreender que havia na nossa banda algo especial que poderia ser permanente, e ele estava certo. Eu não via isso naquela época, mas ele viu, sem dúvida. Cliff é mesmo brilhante, e tenho certeza de que se lembra das coisas com clareza. É um cara muito inteligente e conhece a indústria musical em suas entranhas, cada aspecto do negócio. Quero dizer, trabalhou com muitas pessoas importantes e foi empresário de alguns dos maiores artistas da história da música.”

Simultaneamente à assinatura do contrato com a Mercury, o Rush trabalhava para encerrar o ciclo de 33% de sua sociedade – que não era uma porcentagem pequena, mas esse é um dos problemas de um trio.

“Eu me lembro de ser chamado de lado pela banda e pelo empresário deles”, conta Liam Birt. “Explicaram para mim e para o outro técnico na época que John estava saindo da banda, queriam saber se nós estávamos de acordo com isso. Não nos deram qualquer escolha, mas acho que foi uma cortesia da parte deles nos informar que ele estava de saída. John tinha problemas de saúde. Quando a banda decidiu que precisava mesmo fazer turnês uma atrás da outra, entenderam que ele provavelmente não tinha condições físicas para aguentar o tranco. Houve rumores de que outras questões entraram em pauta, mas sendo sincero não sei em qual versão acreditar, isso se de fato houver outras versões. Acho que foi uma questão de que ele não queria continuar fazendo shows pelo desgaste físico, aquilo estava exigindo demais de John fisicamente.

“A questão de proximidade era diferente naquela época, as coisas aconteciam e só se seguia em frente. Éramos muito mais jovens. Eu também era próximo de John, mas só o conheci mesmo durante dois anos. Portanto, foi uma mudança de equipe, uma nova pessoa foi apresentada e a entidade continuou. De novo, a princípio, naqueles primeiros dias, você acompanhava a jornada. A impressão geral que eu tive foi de que pensavam que, a menos que John fosse substituído, não teria condições de aguentar a turnê fisicamente. Mas não houve uma comunicação. Não é como hoje que se pega o celular e se liga para alguém. Sequer tínhamos máquinas de fax naquela época, o que é difícil de imaginar. Mas não éramos necessariamente as pessoas mais bem informadas naquele tempo. Só nos disseram: ‘Há uma mudança em andamento’ e ‘Vai ficar tudo bem para você ou não?’. Bem, claro que ficou tudo bem.”

“John Rutsey era diabético”, conta Donna Halper. “Ele não conseguiria ficar na estrada por muito tempo. Hoje nós esquecemos, mas lá atrás, em 1970, se você precisasse de insulina, tinha que ir até um hospital. Quero dizer, ali está você, na estrada com uma banda de rock, e ele não conseguiria acompanhar aquilo. E eles queriam tomar um novo rumo.”

“Trocar de baterista dez dias antes do começo da turnê – isso foi empolgante”, conta Vic dando risada. “Foi emocionante conseguir o contrato com a gravadora. Estávamos simplesmente todos nas nuvens, mas quando se tem que tirar alguém de campo e contratar outra pessoa, e você tem apenas… Bem, tínhamos um pouco mais de tempo, mas depois que fizemos audições com alguns bateristas e até Neil aparecer, isso foi de fato dez dias antes do começo da turnê.”

“Ah, sim, foi uma loucura”, lembra Geddy. “Foi louco. Por mais empolgados que estivéssemos com o contrato, ao mesmo tempo a banda meio que estava implodindo porque ficou claro que havia problemas com John. Ele não estava feliz, e havia uma mistura de emoções. Eu estava em êxtase porque tínhamos conseguido o adiantamento e poderia comprar um baixo novo e todo mundo podia comprar equipamento novo. Sabe, essa foi a parte mais emocionante de tudo. Mas também houve problemas com John. O lado mais reticente dele se tornava cada vez mais dominante, e ele estava se desconectando de nós cada vez mais, desde quando gravamos o disco e os problemas que tivemos com as letras e tudo mais, o fato de que ele tinha jogado tudo fora… Foi difícil de processar. E criava conflitos como se não estivesse bem certo sobre o tipo de vida que queria seguir. Então foi uma alegria com um toque

de tristeza. Alex e eu ficamos extasiados porque essa situação se resolveu rápido quando ele meio que se retirou da jogada.

“Para ser franco, já esperávamos isso havia algum tempo. Porque era óbvio que John não estava feliz e nós não estávamos felizes, e então isso não foi novidade para ninguém. Sabe, o incidente com a gravação do álbum e as letras e tudo aquilo criou uma sensação ruim entre a gente. E, como disse antes, ele estava se distanciando cada vez mais de nós. Aí nos resignamos com o fato de que John provavelmente não iria ficar na banda. Cedo ou tarde, ou ele tomaria uma decisão ou nós iríamos tomar uma decisão. Portanto, estávamos à procura de alguém, e isso era assustador porque não sabíamos o que iríamos encontrar. Tentamos roubar um cara de outra banda, e não deu certo. E isso também despertou sentimentos conflitantes, porque o cara meio que falou que ia se juntar a nós e de repente mudou de ideia. Então a gente apenas continuou procurando até que, de fato, John saiu da banda. Ficamos contentes que alguém havia tomado uma decisão. E então só fizemos… audições. O que era complicado porque, quero dizer, era uma banda de três integrantes. Então, quando se perde um dos caras, é uma parte considerável da banda. Foi assustador, e não sabíamos o que iria acontecer. Mas éramos tão jovens. Tudo é dramático quando se é jovem e, de novo, apenas tivemos que lidar com aquilo. Simplesmente se dá um jeito, entende? Acho que esse tipo de coisa seria ainda mais dramática hoje em dia do que foi naquela época. Não sei, quando se é mais jovem, apenas lidamos com as situações difíceis.

“Acho que faz parte da linha da empresa”, diz Geddy, sobre a história conhecida de que o problema foi o diabetes de John e a

total falta de cuidado dele consigo mesmo. “Há certa veracidade nisso, e é claro que nos preocupávamos com a saúde dele, mas John não queria realmente continuar. Ele não parecia feliz e estava enfrentando os próprios problemas. Portanto, como eu disse, estávamos à procura de alguém. Alex e eu sabíamos que alguma coisa iria acontecer, e acho que a saída foi algo meio que de comum acordo. Acredito que todos querem falar do cara de um modo positivo, logo… Foi difícil, mas ele estava bem afastado de nós naquele período.

“Ele não queria mesmo ir para a turnê nos Estados Unidos”, explica Ged. “Essa ideia toda não era agradável para ele. Então não havia escolha. Por suas ações e seu estado de espírito, ficou claro que nós tínhamos que seguir caminhos separados. Se você pudesse conversar com ele, John teria explicado as coisas de modo semelhante. Não estava na mesma sintonia que nós. Estávamos animados e prontos para sair em turnê, prontos para seguir adiante com nossas carreiras, e ele parecia bem hesitante. Talvez em parte por causa de seus medos com relação à própria saúde, e talvez em parte pelo fato de que não se sentia tão comprometido com o tipo de música que estávamos tocando quanto Alex e eu. Já tínhamos começado a compor algumas coisas mais complicadas, e acho que ele sabia disso e, portanto, todo mundo sabia que a melhor coisa a fazer era cortar os laços.”

“Primeiro de tudo, quando John saiu da banda, tínhamos shows agendados para um ou dois meses”, acrescenta Alex. “E é claro, disse ele, tudo certo, vou ficar até terminar os shows marcados. E vou lhe dizer, nós nos divertimos muito. Aquelas últimas apresentações juntos foram bem divertidas. Na verdade, o

verão estava terminando, iríamos para outro lugar, e John ficaria para trás, ou seguiria o rumo dele, todos sabíamos que era o fim. Depois conseguimos manter contato por um tempo, mas os anos foram passando e ficamos muito tempo sem nos ver.

"Mas isso estava se desenrolando havia um tempo. Sim, John ficou doente um ano antes, e havia uma pessoa que o substituía. Jerry Fielding era o nome do cara, e ele era uma pessoa muito legal e um bom baterista. Nós tocamos juntos por um tempo, e ele foi a primeira pessoa na qual pensamos. Jerry tinha outros compromissos na época. Ficamos preocupados. Tocamos com John por seis ou sete anos. Então foi bem estressante. Nós sempre soubemos que poderíamos provavelmente contar com alguém como Jerry, por exemplo, que assumiria o posto, mas não era bem o que queríamos fazer. E havia outro baterista em quem estávamos de olho e que tocava em outra banda e era nosso amigo. Mas ele acabou ficando naquela banda. Então precisávamos fazer audições com bateristas. Tínhamos alguns nomes e entramos em contato com eles por meio da nossa agência."

É provável que o baterista a que Alex se referia seja Paul Kersey, da Max Webster. "Nós abrimos um show deles", conta Kersey. "Tenho tudo isso anotado. Foi em 1974, porque o Rush estava à procura de um baterista. Eu lembro que Ray ou Vic Wilson falou alguma coisa para mim sobre dar tudo no palco ou algo assim, que eu era mais esforçado que outros caras. E eu disse: 'O que isso quer dizer?'. Não entendia o que ele estava falando. Simplesmente estavam me elogiando muito, e eu pensei: 'De onde saiu isso?'. Então, duas semanas depois, a investida começou, eles me ligavam todos os dias tentando me convencer a entrar no Rush."

Mas Kim Mitchell, vocalista e guitarrista da Max Webster, ficou bem descontente com os esforços para roubarem seu baterista. “Kim ouviu falar sobre o que estava acontecendo. Não levou muito tempo, e foram semanas meio conturbadas, talvez três semanas, em que fui bombardeado por aqueles caras. Kim Mitchell estava ficando bem irritado por eles ousarem separar a banda dele. E Kim ficava dizendo ‘Isto está afetando nossa banda’ e ‘Isto não está certo’, ele estava realmente chateado com tudo. E eu ia sair, de verdade. Quase saí. Estava muito, muito perto disso, mas então disse não.”

No final das contas, Paul nunca chegou a tocar com os caras, mas conta: “Eu me reuni com eles, me encontrei com Ray e Vic, que disseram: ‘Garoto, você quer ser uma estrela?’, coisas assim. ‘Nós vamos garantir a você determinada quantia, e vamos fazer isso, e vamos fazer aquilo. Temos as coisas organizadas dessa forma’ e assim por diante, apenas detalhando o plano. Eles tinham um agente de Nova York que me ligava: havia pessoas me ligando de todos os lugares. Encontrei os caras: ‘Sim, vamos tocar aqui por uma semana, ensaiar, e enquanto estivermos tocando, vamos organizar e já sair em turnê’. E então anteciparam o prazo em uma semana. ‘Ah, temos pouco tempo. Precisamos de você agora mesmo’. De novo, Kim estava furioso. E isso afetava nossos shows porque eu estava confuso. Foram duas semanas bem esquisitas.”

Quanto a Geddy e Alex, Paul conta: “Ah, eles eram apenas os caras da banda. Só falavam assim, nós sabemos tocar. Vamos ficar bem. Vamos lá. Eram Ray e Vic que estavam botando pilha. Os administradores fazendo o trabalho deles.”

“Tínhamos um baterista muito bom na nossa banda chamado Paul Kersey, e eles perguntaram se ele queria se juntar ao Rush”, confirma Kim, vocalista e guitarrista da Max Webster. “E ele veio até nós e disse: ‘O Rush me convidou para fazer parte da banda’, e eu falei: ‘Bem, o que você vai fazer?’. E ele decidiu recusar o convite. Aí a gente pensa, cara, a carreira do Rush teria seguido um rumo bem diferente se Paul Kersey tivesse entrado na banda, porque Paul Kersey, nosso baterista, não era letrista de modo algum. Só tocava bateria. Então toda aquela coisa… Eles teriam escrito um punhado de ‘In the Mood’?, ‘Hey, baby, it’s a quarter to eight, I feel I’m in the mood’ (‘Ei, gatinha, é 15 para as 8, sinto que estou no clima’). Acho que todas aquelas outras coisas não teriam acontecido. Como é o destino, tudo acabou dando muito certo.”

Parece que as coisas nunca mais foram as mesmas entre os caras e Rutsey. “Eu conhecia John desde que tínhamos 10 anos de idade, então foi bem estranho”, diz Lifeson sobre como foi lidar com o parceiro depois que ele saiu da banda. “E quando o encontrávamos, quando voltávamos durante as folgas, a cada dois ou três meses, a gente se via numa festa ou algo assim, era sempre meio constrangedor. Porque a gente não sabia o que dizer. ‘Sim, está tudo ótimo, estamos tocando em todos esses lugares…’, era sempre muito difícil conversar com ele sobre a banda. E eu realmente nunca soube qual era o sentimento dele quando decidiu sair. Não pareceu certo para ele. Havia algumas diferenças musicais, mas ele tinha diabetes tipo 1 e estava muito ciente da própria condição, e eu acho que talvez não sentisse que tinha forças para encarar as dificuldades de se estar na estrada.”

Mais especificamente, com relação à música, Alex conta: “Geddy e eu estávamos interessados em bandas como Yes, King Crimson e Jethro Tull. Queríamos levar nossa música para uma área mais progressiva, e ele era mais ligado ao rock ‘n’ roll – Bad Company, esse tipo de coisa –, que era mais um corte transversal das coisas que tocávamos nos bares. E acho que um ano antes de ele sair da banda, já estávamos bem cansados daquilo tudo. John ficou muito, muito doente; tinha outros problemas, com drogas. Mas foi nessa época que ele ficou bem doente, e nós começamos a fazer testes com outros bateristas e simplesmente tocar com outras pessoas. Mas então ele voltou, e quando surgiu a possibilidade de assinarmos o contrato com a Mercury – a turnê, essas coisas todas – ele ficou assustado com a dimensão de tudo.”

Talvez por não compartilhar do complicado relacionamento passivo- -agressivo que John tinha com Geddy e Alex, Vic acredita firmemente que Rutsey teve de sair da banda por causa de problemas de saúde. Ele conta que John bebia e não cuidava muito bem de si mesmo, que parecia doente e tinha tomado para si a decisão de sair.

“Pelo que sei”, diz Vic, “ninguém duvidava de que John pudesse dar conta do recado. John era compositor naquela banda. Então era parte integrante da família, e não era por falta de habilidade na bateria. Quem sabe se as coisas iriam se desenrolar como aconteceu com Neil? Mas eu não queria ser responsável por levá-lo para casa dentro de um

caixão. Então eu disse que precisávamos substituí-lo. Pela saúde dele, ou ele estaria acabado.

“Mas John era o líder porque recebia o pagamento nos shows, levava a grana para o escritório. Nós depositávamos numa conta do Rush, pagávamos as contas deles, e cuidávamos dos pagamentos dos roadies e de Ian Grandy. E, se sobrasse dinheiro, eles recebiam. Se não sobrasse, não haveria pagamento. Porque viviam com os pais na época. Naquele tempo trabalhavam duro e por muito pouco dinheiro. Havia dias em que recebiam apenas cinco dólares. Não tenho como falar sobre o que sentiam, mas todos sentamos e conversamos sobre isso, e eles concordaram que não queriam agir de forma errada com John. E se isso significava substituí-lo, então tudo bem. Não que fosse o que queriam. Quanto a mim, eu o conhecia havia pouco tempo. Para mim, era apenas um baterista numa banda – não apenas um baterista, era um cara legal –, e nós tínhamos que substituí-lo. Por muitos anos depois disso, John passava no escritório para me ver. Então não ficou muito abalado. Vinha e conversava sobre algumas coisas comigo, sobre o que estava fazendo, e eu conversava com ele, depois ele ia embora. Tenho certeza de que havia certo arrependimento. Principalmente quando se tornaram tão bem-sucedidos. Mas naquele tempo, não havia sucesso. Havia apenas um contrato de gravação, do qual ele recebeu royalties – até hoje, o espólio dele recebe royalties da Anthem Records.”

Ian Grandy tem absoluta certeza de que John foi demitido, dizendo que não dá para se divertir e ter diabetes ao mesmo tempo. Também diz que a habilidade dele na bateria estava irregular e que confiava demais nos pratos de ataque. Sobre o que estava acontecendo com ele próprio naquele momento, Ian explica: “Você precisa entender que, com 23 anos, eu já tinha saído do colégio e

estava ganhando 50 dólares por semana, estava comprometido com aquilo. Então não queria que a banda acabasse. Quando John foi mandado embora, os outros dois caras vieram até mim, me contaram e disseram: ‘Nós queremos que você fique, mas se quiser ir embora, vamos entender’. E eu disse: ‘Estou de cabeça nisso agora… É a minha vida’.”

Mesmo que John e Ian fossem amigos próximos, em certo momento Ian foi morar com Ray, o que o consolidou mais firmemente na equipe do Rush. “Ah, eles eram animais”, ri Ian, ao responder sobre Ray e Vic. “É engraçado, Danniels, quando se tornou empresário da banda, tinha só 17 anos. Na verdade ele nasceu no mesmo dia e no mesmo ano que meu irmão, então eu sei. E em 1969, arrumamos um apartamento. Era para morarmos juntos eu, John Rutsey, um outro cara e Ray. Mas o outro cara e John não se mudaram para lá, então ficamos apenas Ray e eu morando no apartamento durante três meses. Vic Wilson era o tipo de empresário que pensava que nós todos deveríamos dormir numa van com um reboque da U-Haul atrás em vez de nos hospedarmos em hotéis. Sabe, um daqueles caras. Éramos profissionais, Vic. Como eu era amigo de John, eles ficaram meio apreensivos sobre o que me contar. Mesmo quando me falaram que John estava de saída, disseram: ‘John está saindo, mas não queremos que você saia’. Eu disse: ‘Bem, este é o meu trabalho. O que vou fazer? Vocês finalmente saíram do porão dos meus pais para embarcar numa possível turnê pelos Estados Unidos e justo agora eu iria sair?’.”

Assim como Geddy e Alex, Ian confirma que John às vezes excluía certas pessoas. Ele também falou com mais detalhes sobre

alguns hábitos de Rutsey que não eram nada saudáveis: “Quero dizer, eu era amigo dele, e de vez em quando não era mais amigo dele, mas nem me importava mais. Ele era diabético e se envolveu com metanfetamina, com speed. Naquele tempo, nem havia cocaína. Nunca se via cocaína ou se ouvia falar desse tipo de droga. Mas de speed sim, com certeza. Havia pílulas que deixavam o cara acordado por 15 horas. Se você não dormisse durante quatro ou cinco dias, não comesse direito e fosse diabético, iria desabar. Eu estava sempre preocupado. Falava para ele: ‘Ok, e se você apagar, o que fazemos?’, e John dizia: ‘Bem, chamem um médico’. ‘Sim, mas e se o médico estiver a duas horas de distância, o que fazemos?’. ‘Nesse caso, me ofereçam um suco de laranja’, e era isso. Eu estava preocupado. Se voltarmos lá atrás e olharmos a famosa foto depois do show em London, Ontário, parece que ele estava prestes a desmaiar.”

Mas Ian conta que o show seguiu em frente e a banda não perdeu qualquer apresentação por causa dele. “Não que eu saiba. Algumas vezes, nos bares, aparecia outro baterista. Há essa história sobre um cara, que eles tinham ensaiado com ele e usaram a bateria de John num estúdio qualquer. Veja bem, fui eu quem montou aquela bateria todas as vezes que ela foi usada. E se tivesse sido transportada para um estúdio, eu saberia. Então é difícil acreditar nessa história, porque ninguém usava a bateria de John a não ser ele mesmo.”

Muita coisa que se falou sobre John não deve ser levada a sério. Até que então, certo dia, uma dica muito boa surgiu no caminho da SRO.

“Eles já tinham testado alguns bateristas”, continua Vic, “e continuaram perguntando aqui e ali, até que Johnny Trojan, da Curtis Lee, que também fazia parte do nosso catálogo na época – tínhamos cerca de 15 artistas – me falou: ‘Conheço um cara, ele mora em St. Catharines. Acabou de voltar da Inglaterra – Neil Peart. E ele provavelmente se encaixaria bem na banda’. E eu disse: ‘Bem, onde encontro esse tal Neil Peart?’. Johnny foi se informar e voltou dizendo: ‘Ele está trabalhando no setor de peças da concessionária do pai, eles vendem tratores’. Então eu disse: ‘Ok, entra no carro, vamos até lá ver esse cara’.

“E assim fomos até St. Catharines num Corvette branco, e Neil estava trabalhando. Ficamos conversando e demos uma volta pelo lugar, e eu disse para ele: ‘Você não quer tentar ir até lá e fazer um teste para a banda?’. Ele tinha acabado de voltar da Inglaterra e não sabia o que queria fazer. Neil sendo Neil. Era um cara meio vago, independente. ‘Sim, talvez eu vá. Sim, sim, eu vou’. Era muito cauteloso. E acho que sempre foi desse jeito. Foi assim durante todo o tempo em que trabalhei com eles, muito cauteloso. Então, de alguma forma, consegui convencê-lo a ir até lá e tentar, ver como se sentiria.”

“Era um dia quente de julho”, começa Neil “o Professor” Peart, lembrando quando os dados do destino foram jogados na escrivaninha da concessionária International Harvester, de seu pai. “Não há muito o que contar, na verdade. E eu lembro que fazia muito calor, minha camiseta estava encharcada de suor. Eu tinha que usar uma espécie de jaleco da loja com meu nome nele, para os clientes. E debaixo daquilo minha camiseta ficava empapada de suor. Havia uma velha máquina de Coca-Cola, e eu sempre pegava

uma garrafinha nos dias quentes. Então esse Corvette branco estacionou, e um outro baterista local que eu conhecia, John Trojan, entrou na loja e me apresentou a Vic Wilson. John tinha recomendado meu nome para ser o baterista que o Rush estava procurando. Então eles foram até lá de carro, e John, servindo de intermediário, trouxe Vic para conversar comigo. Imagine uma imensa mudança de paradigma.

"De repente havia esta proposta, e eles pagavam 125 dólares por semana! Eu nunca tive salário numa banda antes. Por isso trabalhava na loja de implementos agrícolas do meu pai durante o dia e tocava nos bares à noite. Imaginem começar a trabalhar às 8h da manhã, e depois tocar num bar até 2h da madrugada. Estava fadado, de uma forma ou de outra, a ser um modo de vida de curta duração. Mas era onde eu me encontrava naquele momento. Eu tinha ido para a Inglaterra e tocado em bandas tanto lá quanto na região de St. Catharines. Mas, bum, de repente, ali estava uma banda que tinha um contrato assinado com uma gravadora e uma turnê, e eu só pensava que eles pagariam um salário – para eu tocar música!

"Foi um momento que me deixou desnorteado, sem dúvida. E meu pai suspeitou do que se tratava. Era o seguinte: pagariam 125 dólares por semana para tocar música numa banda – era a mesma quantia que eu ganhava na concessionária da International Harvester. É como aquela fala do filme Uma equipe muito especial: 'Bem, vamos ganhar dinheiro por isso; é mais do que ganhamos na fábrica de laticínios'. Quando o assunto veio à tona, meu pai foi sábio o suficiente e disse que era melhor falar com minha mãe; ela era sempre consultada em assuntos importantes. Principalmente

sabendo que eu era gerente de peças da empresa, e ele não parecia muito contente com a ideia de eu sair em busca disso, só via essa oportunidade na música como algo frívolo, de curta duração. Então este é o ponto central da questão de como tudo começou."

O próximo passo seria uma reunião com Geddy e Alex, em que pairava a ameaça de tocar com eles. Neil teve de usar o Ford Pinto da família para ir até o local onde aconteciam as audições, levando um kit de bateria que incluía dois bumbos Rogers de 18 polegadas. Sem dúvida, o Ford Pinto marrom da família quase não deu conta. Era um veículo de duas portas, um hatch. O pai de Neil diz que, embora a empresa tivesse duas ou três caminhonetes, elas não eram usadas para transportar a bateria. "Na época eu tinha um Lotus Europa onde não cabia minha pequena bateria. Surgiu a oportunidade de fazer a audição na Liverpool Road, em Ajax, eu lembro, região leste de Toronto. Era um conjunto com salas de ensaio, algo comum nos dias de hoje, salas de ensaio num parque industrial. Começamos a conversar, e as primeiras coisas de que falamos, o que foi interessante, foram livros e humor. Eu me lembro de conversarmos sobre – você sabe, éramos caras de 22 anos de idade em 1974 – O Senhor dos Anéis e Monty Python. Na verdade, essas foram provavelmente nossas primeiras referências em comum. Os livros que líamos e as coisas que nos faziam rir."

"Lembro que tocamos juntos por um tempo, e eles tocaram para mim algumas músicas em que estavam trabalhando desde que tinham lançado o primeiro álbum no começo daquele ano. Depois tocamos juntos mais um pouco e ficamos lá sentados no chão, conversando. Pensando bem, nós nos reunimos, tocamos rock por

um tempo e depois ficamos lá estirados no chão rindo. Obviamente estávamos destinados a dar certo apesar das minhas apreensões, da minha falta de segurança e tudo mais. Mas esse sempre foi um traço da minha personalidade. Em retrospecto, foi muito bonito o fato de tocarmos bem juntos e rirmos muito juntos – esse é o tipo de coisa que faz uma banda durar 40 anos."

"John saiu, tinha saído ou foi convidado a se retirar, ou seja lá como querem descrever o que aconteceu", inicia Geddy, lembrando o dia em que Neil entrou em sua vida. "Mas precisávamos de um baterista – vamos colocar assim – e tínhamos essas audições, e foi meio isso. Não sei se você já esteve numa audição, mas é humilhante para todos os envolvidos. É simplesmente terrível fazer alguém passar por isso, e nós nunca tínhamos feito uma audição antes, então lembro que foi bem constrangedor para Alex e para mim. Por isso combinamos que não iríamos falar sério sobre qualquer um dos bateristas até terminarmos de ver todos eles."

Liam lembra: "Naquele dia, a última pessoa que entrou na sala foi Neil. Eu lembro que Ian, o outro técnico da época, e eu estávamos sentados do lado de fora da sala de ensaios com um gravador de fita de dois canais que pertencia a meu pai, tentando gravar o máximo que podíamos para a banda caso quisessem ouvir o teste novamente para ter um ponto de referência. Estávamos do lado de fora da sala, e sem admitir que estávamos de ouvido colado na parede, o que eu não me lembro de ter feito, apenas esperávamos que eles fizessem barulho para acionarmos o botão de gravação. Não conseguíamos ouvir qualquer conversa que acontecia lá dentro.

“De qualquer forma, Neil entrou na sala de ensaios e era um cara alto, meio desengonçado. E a coisa de que mais me lembro quando ele chegou com a bateria era uma lata de lixo de metal ou de alumínio cheia de ferragens. Nós ficamos cochichando atrás dele e pensando, bem, esse cara não tem chance alguma. Acho que os caras, num primeiro momento, também pensavam que ele não teria chance. Creio que já estivessem meio decididos. Mas assim que Neil se sentou e começou a tocar, ele simplesmente deixou todo mundo embasbacado, e eles já estavam lá havia horas. E o resto todo mundo sabe.”

“Alguns caras tocaram, e foram bem, mas nada espetaculares”, continua Geddy. “Você sabe, há essa lenga-lenga de tocarem sua música. O álbum já estava nas ruas, então era possível ouvir as faixas e chegar

preparado, e então fazíamos uma jam no final para ver se rolava uma química ali. Aí chegou esse cara meio desengonçado, e ele tinha essa bateria caindo para fora do carro dele, era uma figura. O cara montou o kit com dois bumbos bem pequenos de 18 polegadas, uma coisa que eu nunca tinha visto, mas ele tinha dois, o que era legal. Mas achei que era um garoto de aparência muito estranha. Era tão alto que se curvava sobre esses dois bumbos minúsculos. E tão logo começou a tocar, eu fiquei admirado, na hora, ele era tão melhor que qualquer um que tinha se apresentado até então que comecei a me animar.

“E nós fizemos uma jam com algumas músicas, depois tocamos umas coisas que Alex e eu tínhamos escrito e nunca interessaram a John. De fato, uma delas era ‘Anthem’. O começo daquela música é uma fórmula de compasso estranha, e isso não

era mesmo a coisa do John. Ele realmente fazia o tipo de padrão quatro por quatro. Então Neil começou a improvisar em cima da música, e pensei: 'Meu, você é o cara'. Aí comecei a levá-lo mais a sério – 'Do que você gosta? Adorei o jeito como você toca, que roupas você usa no palco?' – coisas estúpidas assim só para manter o papo.

"E Alex ficou puto comigo porque nós tínhamos concordado em não conversar sobre o assunto até que tivéssemos ouvido todos os bateristas, e havia mais um para fazer audição. Então ele permaneceu calado durante todo o nosso primeiro encontro. Mas, assim que saímos, eu simplesmente sabia que aquele era o cara com quem tínhamos que tocar. Depois o baterista seguinte entrou, e o coitado do cara tinha as partituras do nosso primeiro álbum, era muito educado e correto, e foi meio sofrível tocar com ele depois de termos tocado com aquele monstro. Depois que o cara saiu, eu disse: 'Ok, podemos concordar que Neil é o cara?', e Alex disse: 'Ah, sim, sem dúvida'. E foi assim que o dia terminou."

"Depois que ele saiu" conta Liam, "estavam superanimados e não paravam de falar: 'Você viu as tercinas que ele tocou?' e coisas assim. Estavam simplesmente enlouquecidos com o estilo dele, e acho que

compreenderam que a essa altura precisavam reconsiderar qual seria sua decisão. Felizmente, fizeram a escolha certa."

"Neil foi uma das pessoas mais incomuns que conheci naquela época", diz Geddy, refletindo sobre aquele primeiro encontro. "Não havia ninguém no nosso círculo de amigos que fosse tão eloquente quanto ele era, nem tão culto. Era assertivo e tinha opiniões sobre muitas coisas. Não sabíamos no começo, mas isso começou a

aparecer depois das primeiras semanas em turnê juntos. E Alex e eu estávamos sempre juntos, foi difícil para Neil, se pararmos para pensar. Mas ele é um cara forte.

"Nós reparamos que ele lia muito, e foi quando Alex e eu começamos a falar: 'Deveríamos fazer Neil escrever as letras', porque a gente odiava fazer isso. Só queríamos compor música. Então sugerimos que ele tentasse, e deu muito certo. Mas, sim, quanto à nossa primeira impressão, ficamos meio desconfiados dele, levou um período para nos aproximarmos de Neil. Mas quando se passa muito tempo juntos, isso acontece bem rápido. Ele era engraçado e gostava de dar risada, e você sabe, o senso de humor se torna a coisa mais importante na estrada, todas as bobagens que fazemos um com o outro durante os longos períodos de espera. Éramos os caras da cidade, e ele era um cara do interior, de St. Catharines. Só que depois de uma semana soubemos que ele tinha morado em Londres e já tinha passado por muita coisa. E não nos sentimos mais tão descolados depois disso. Neil havia viajado muito mais e tinha muito mais experiência de vida que nós, então imediatamente paramos de bancar os caras bacanas da cidade."

Alex conta uma história semelhante: "John tinha saído da banda; nós tínhamos recebido essa proposta da Mercury Records, acho, em julho de 1974, e tudo aconteceu muito rápido", diz Lifeson. "Estávamos indo para a estrada abrir os shows de bandas que admirávamos e crescer com elas nos Estados Unidos. Era algo muito importante. John decidiu que não queria fazer parte daquilo, acho que fechamos a agenda de dois meses de shows com ele e depois começamos a fazer testes com outras pessoas.

“Havia três bateristas que tinham feito teste, e Neil estava no meio daquele grupo. Foi bem engraçado porque ele apareceu – você sabe, Ged e eu, nós tínhamos cabelo comprido até a cintura, calças de veludo e sapatos de plataforma, e éramos de Toronto e superbacanas – e ele era de St. Catharines, tinha cabelo curto porque trabalhava para o pai no negócio de implementos agrícolas dele. E apareceu e ficou montando a bateria. Era uma Rogers pequena. Como a bateria era minúscula, ficamos desconfiados, coçando a cabeça. ‘Ah, como vai ser isso?’. E ele era muito bom. Neil batia naquela bateria com muita força. E era um kit bem pequeno – tom-tons pequenos, bumbo pequeno, mas barulhenta! E tocava forte. Tocava muito parecido com Keith Moon o tempo todo. Você pode ver de onde vem o jeito de tocar de Neil. Havia essa energia no modo como Keith Moon tocava, uma movimentação constante. Ele nunca tocava seguindo o tempo, o Keith Moon. E acho que é dali que Neil pegou muito dos seus fundamentos. Até hoje, dá para ouvir muita atividade na forma como ele toca. É mais sutil agora, mas é constante.

“Mas lembro que pensamos: ‘Será que ele vai parecer descolado o suficiente para estar na nossa banda?’, quero dizer, naquela época se levava isso em conta. Mas quando ele começou a tocar, foi surpreendente. E nós tínhamos um interesse comum em música. Quando começamos a tocar, nós realmente nos alimentávamos um do outro, em especial Geddy e Neil. E foi ali que tudo começou, na seção rítmica. Eles se conectaram. Acho que, provavelmente, fui um pouco mais hesitante. Não sei se fiquei tão entusiasmado logo de cara. Mas sem dúvida acabei assimilando a ideia bem rápido.

“Mesmo na época, atuando como baterista local, ele era muito apaixonado por tocar bateria, fazer música e ter um futuro como músico”, continua Alex. “Tinha passado dois anos em Londres esperando que alguma coisa acontecesse. E aqueles anos foram muito difíceis para ele, de muitas dificuldades, ele voltou para a realidade sabendo que precisava arrumar um emprego. Então essa era uma grande oportunidade. Fizemos uma jam e tocamos umas coisas – ele se dedicou a aprender algumas faixas do disco –, e então fizemos um intervalo e nos sentamos para conversar sobre todos os tipos de assunto, você sabe, livros e o que estava acontecendo no mundo e com certeza na música. Depois tocamos mais um pouco e fizemos mais um intervalo, fumamos um baseado, acho, e conversamos um pouco mais. Tenho que admitir que na hora não tive certeza se era o cara certo só por causa dessa ideia que eu tinha de quem nós éramos, da imagem da banda e do que queríamos fazer. Mas no final da noite, definitivamente estava impressionado com o músico que Neil era, e Geddy simplesmente adorou o jeito como ele tocava.”

Além disso, havia a possibilidade de usar o “novato” para escrever as letras. “Sim, porque o cara não só era um ótimo baterista, mas parecia disposto a escrever as letras, coisa que nem Geddy nem eu gostávamos muito de fazer. Nós realmente queríamos nos concentrar na música. Então havia essa oportunidade maravilhosa de ter uma organização democrática dentro da nossa estrutura. Nós compomos a música, ele escreve as letras, depois nós três juntamos tudo. E até hoje é assim que trabalhamos. E Neil foi muito além com suas letras. Ele abordou

muitas áreas diferentes. Com certeza é uma das partes mais importantes da banda."

"Foi assim que eles o trouxeram para a banda", lembra Vic Wilson. "No primeiro dia em que retornamos ao nosso escritório, foi dito: 'É isso, vamos ficar com Neil'. Todos os três estavam lá sentados, prontos para seguir em frente, e ensaiaram o dia inteiro. Ensaiaram todos os dias até que estivessem prontos para sair em turnê. E deu certo. Naqueles dias, o show tinha meia hora ou 40 minutos de duração, porque éramos a banda de abertura, uma entre três atrações. Não havia muito tempo de palco, nem se tinha PA adequado disponível, e seria muita sorte se conseguíssemos três luzes na iluminação. Mas nós perseveramos, eles trabalharam duro, e se pode ver os resultados hoje."

"Acho que só conheci Ray quando as negociações estavam bem adiantadas", lembra Neil, falando sobre a dinâmica do Rush em que cada um tem seu papel. "Ele tinha essa operação enorme na época, uma gravadora, uma agência, uma produtora de shows, e já era um empresário nato do ramo de entretenimento, acho, quando tinha sete anos de idade… Enfim, naquela época ele comandava um escritório gigante com vários funcionários. Então, novamente, foi uma experiência grandiosa entrar naquele escritório pela primeira vez, ver um empreendimento daquele tamanho que girava em torno de bandas de rock."

Mas como já se falou, Neil tinha a própria trajetória, que incluía uma experiência considerável com rock 'n' roll muito além de chefiar o setor de peças na empresa do pai. Neil Ellwood Peart nasceu em 12 de setembro de 1952, em Hamilton, Ontário, no hospital mais próximo da fazenda da família na zona rural em Hagersville.

“Na verdade, na fazenda de laticínios da família, pelos primeiros anos da minha vida, eu ficava numa manjedoura enquanto eles tiravam o leite das vacas”, começa Neil. “E nos mudamos para St. Catharines antes de eu entrar na escola, quando tinha quatro anos. Cresci numa área da cidade chamada Port Dalhousie, junto ao lago Ontário, um velho porto dos primórdios do canal Welland. Então esse era o tipo de ambiente: uma cidade pequena, cercada de fazendas e florestas, e tudo era perfeito para fazermos trilhas e passeios de bicicleta. Costumávamos chamar de trilha de bicicleta. E tínhamos o lago lá, então aprendi a nadar e a me afogar no lago Ontário, ainda tenho infecções no ouvido que comprovam isso.

“Comecei a me interessar por música, acho, quando tinha cerca de 10 anos de idade. Minha mãe me deu um radinho de pilha, e simplesmente poder ter minha própria música era algo fantástico. Aí ela disse: ‘Eu vou mostrar para você onde fica a Parada de Sucessos’. Isso dá uma ideia de quanto tempo faz. Havia as estações de rádio AM de Buffalo e Toronto, e comecei a ouvir a Parada de Sucessos e fiquei totalmente extasiado com aquilo. Uma das minhas memórias mais antigas dessa época é pegar no sono com o radinho colado na orelha e depois perguntar ao meu pai certa manhã: ‘As pilhas duram mais se eu não ouvir num volume muito alto?’. Porque, é claro, mesmo com aquela idade, achamos que uma pilha é algo caro e precioso. Então eu estava preocupado em poupar as pilhas do meu radinho.

“Mas isso com certeza foi o gancho que me fisgou para a música pop. E ritmicamente me lembro de uma música chamada ‘Chains’. Acho que Carole King escreveu e algum grupo feminino gravou. Mas havia esse ritmo misturado, e foi a primeira vez que me

lembro de ser conquistado pelo ritmo. Isso foi bem no começo dos anos 1960. Foi tudo antes dos Beatles. Era o tipo de música popular do final dos anos 1950, começo dos anos 1960, que tocava no rádio naquele tempo. E meu tio tocava bateria. Eu tinha esse tio que era só um ano mais velho do que eu, e ele tocava bateria numa banda de R&B naquela época, começo dos anos 1960. A música pop no sul de Ontário, por mais estranho que pareça, era R&B, e todo mundo tocava James Brown, Wilson Pickett e Otis Redding. Me lembro de ouvir 'Hold On, I'm Comin', de Sam & Dave, pela primeira vez e tocar essa música – cinco garotos brancos do subúrbio – e apenas ficar atônito com ela e a linha de sax de 'Hold On'. Uma Fender Telecaster tocando, essa mesma melodia, é a primeira vez que me lembro de uma melodia de pop rock ter a mesma pegada que James fazia no ritmo.

"Assim, com tudo isso acontecendo à minha volta, assisti a um filme chamado The Gene Krupa Story – O Rei do Ritmo. Sal Mineo interpretou Gene Krupa e chegou a fazer aulas de bateria com ele. Recentemente, assisti ao filme várias vezes de novo e vi que Sal Mineo fez um trabalho fantástico de sincronia com a bateria, um air drumming pro, como se diz, deve ter trabalhado muito nisso. E há um registro, que eu já vi em DVDs instrucionais, que mostra Gene ensinando o ator. O filme, hoje eu sei, é completamente fictício, mas a parte musical foi muito convincente, o modo como Sal atuou, a bateria de Gene, e aquilo fazia tocar bateria parecer tão glamoroso. Ele estava sempre muito bem-vestido. O filme se passa numa época de muito glamour, exceto quando Gene é flagrado com maconha e acaba tocando em clubes de striptease sob identidade falsa e essas

coisas. Então é uma história muito dramática e arriscada, e tudo aquilo realmente me atraiu.

"Foi quando comecei a pensar: 'Quero fazer isso'", continua Peart. "Comecei a persuadir meus pais. Eu tinha 11 ou 12 anos na época, então no meu aniversário de 13 anos eles me deram de presente aulas de bateria, um par de baquetas e um pad de prática, e disseram: 'Se você perseverar nisso por um ano, conversaremos sobre a bateria'. Esse ainda é o conselho que dou aos pais hoje em dia. 'Ah, meu filho parece ter um talento incrível com três anos de idade'. Eu digo para não comprar uma bateria, porque as pessoas compram o instrumento como se fosse um brinquedo. É como comprar um piano de cauda para uma criança porque ela toca 'Brilha, Brilha, Estrelinha' num pianinho de plástico.

"E foi o que meus pais fizeram. Era a coisa perfeita a se fazer. Todo sábado de manhã, eu ia até o conservatório de música Niagara Peninsula, na St. Paul Street, centro de St. Catharines, e subia para fazer aula de bateria numa salinha do andar superior. E tive muita sorte, tinha o melhor professor possível, que me incentivou muito. Semana após semana, ele me conduziu pelo caminho da retidão de ler partitura e aprender os 26 rudimentos básicos. Mesmo no estúdio, não havia uma bateria de verdade. Isso porque eles davam aulas de violão na sala ao lado, e também de saxofone e acordeom, provavelmente várias aulas de acordeom, já que estávamos em St. Catharines. Então havia só um pad de prática montado como bateria – click, click, click. Mas ele me ensinou os rudimentos, por meio de leitura à primeira vista e tudo mais.

"Se eu aparecesse na aula com uma pergunta, por exemplo: 'Como se toca aquele bop do be bop bop?', você sabe, rock 'n' roll,

ele me mostrava. Então era um professor muito encorajador porque dizia: ‘Ok, vamos fingir que você está tocando um solo’, então começava click, click, click. E ele dizia: ‘Bem, parte disso não vai ficar tão bom numa bateria de verdade. Mas posso ouvir que você tem uma aptidão natural, e entre todos os meus alunos, só há dois de vocês’. Assim as aulas continuaram, e eu não só praticava todas as noites, mas também montei uma bateria

com revistas sobre a minha cama e batia nelas imaginando que era uma bateria de verdade. E toquei algumas vezes na bateria do meu tio. Naquele tempo, ‘Wipe Out’ era o atestado de credibilidade como baterista, e eu sabia tocar. Então me sentava junto à bateria do meu tio ou de um amigo e tocava ‘Wipe Out’.

“Um ano depois, quando finalmente ganhei minha bateria comprada por 150 dólares – uma Stewarts vermelho-brilhante: bumbo, tom, caixa e prato – foi isso. Eu me sentei e toquei ‘Wipe Out’ e ‘Land of a Thousand Dances’ sem parar, e praticar se tornou mais uma obsessão do que qualquer exercício, regime ou disciplina. Tocava até minha mãe me mandar parar.”

Neil era estudioso ao ponto de ser obsessivo muito antes de descobrir a bateria, como lembra sua mãe, Betty Peart. “Ele lia muito”, conta Betty. “E mesmo quando era bebê, ficava olhando para revistas de carros em vez dos livros de versinhos para crianças. Neil era louco por carros, e ao longo dos anos percebemos que ele era diferente. Era sempre inteligente demais para a idade dele. Mesmo quando tinha nove meses, olhava para os livros de carros e a revista Popular Science em vez dos livros infantis. Simplesmente lia de tudo. Nós o achávamos incrível. E quando ele terminou a oitava série, quis um pássaro, porque estava interessado em pássaros.

Então compramos um pássaro, e ele seguiu com isso a vida inteira. Ele de fato se interessa por observação de pássaros. Era complicado para ele porque não se conformava. Teve uma vida mais difícil porque se mantinha fiel ao que pensava, não ao que todos os outros pensavam."

"Seguramente, como Betty contou, ele ficava sempre de olho nas minhas revistas sobre automóveis", explica o pai de Neil, Glen. "Quando alguma coisa despertava o interesse dele, ele mergulhava naquilo não importava o que fosse. Queria ir a fundo e ver o que tinha acontecido. Isso é bem verdade quanto a tudo, ainda mais quando foi para o colégio. Ele ficava entediado na escola, mas se lhe dessem um projeto para fazer, ele mergulhava naquilo e ia a fundo no assunto até o final. Em qualquer momento, tanto durante o Ensino Fundamental quanto no Ensino Médio, em todas as reuniões que tivemos com os professores se falava sempre: 'Neil tem muito potencial. Não conseguimos fazer com que ele alcance todo o seu potencial, sabemos que deveria ir além'. Mas ele não demonstrava interesse em nada, a menos que fosse um desafio."

"Sim, era horrível ir para o colégio", lembra Neil, "porque naqueles dias tinham ideias diferentes quanto ao progresso de alunos numa escola. Se achassem que um aluno parecia meio entediado, decidiam que ele tinha algum dom e o empurravam para a série seguinte – chamavam de aceleração. Eles me tiraram da metade da terceira série e me jogaram na metade da quarta série, depois no ano seguinte me tiraram da quarta série antes do final para a metade da quinta série. Então eu sempre era dois anos mais novo que os meus colegas. E, sim, eu ficava mais interessado no

que estava acontecendo e algumas dessas ideias de avanço nos estudos eram boas.

“Durante a sétima e a oitava séries, mandaram um grupo de garotos que achavam ser os mais espertos para um curso de estudos superiores, como chamavam, e nós estudávamos francês e Shakespeare uma vez por semana. Entrei em contato com todos esses garotos inteligentes que sabiam todas essas coisas que eu desconhecia totalmente. E eles pareciam tão urbanos, tinham conhecimento sobre política e sabiam piadas sujas, coisas das quais eu nunca tinha ouvido falar. Mas eu só tinha 12 anos e já estava no nono ano. Comemorei meu aniversário de 13 anos quando todos eram dois anos mais velhos que eu. Não era uma boa ideia, principalmente para um menino que não tinha porte físico para se garantir. Foi difícil.”

“Eu não diria que ele era inteligente demais para estar na escola, mas não tinha muito interesse naquilo”, conta o pai de Neil. “No verão em que ele estava no colégio público, havia um curso especial, e eles selecionaram, pelo que eu me lembre, talvez dois ou três alunos para frequentar essa escola avançada, e Neil adorou. Achava que seria ótimo porque as pessoas lá seriam inteligentes como ele era e teriam interesse nas aulas. Era totalmente diferente do que enfrentava na escola regular. Acho que lá ele se sentiu desafiado e gostava de fazer parte daquilo.”

Quanto à parte atlética, Glen explica que “o irmão mais novo de Neil, Danny, estava bem envolvido com esportes, ao contrário de Neil. Ele gostava de esportes, mas era alto demais, meio desengonçado, e de fato não era nada bom naquilo. Andava de patins, mas não era muito bom, e simplesmente não se enturmava

com os outros caras, não do mesmo jeito que o irmão dele. Danny praticava todos os esportes que existiam e até hoje pratica atividades físicas. Neil apenas não conseguia se envolver com aquilo. E a mesma coisa aconteceu quando ele foi para a escola – não se enturmava com os garotos populares. Sempre meio que ficava sozinho. Foi o primeiro a ter cabelo comprido. É irônico saber que na escola ele sempre foi o esquisitão, mas agora, quando se vai a St. Catharines, todo mundo na cidade diz que estudou com Neil e o achava maravilhoso. 'Ah, sim, ele era meu melhor amigo.' Então houve essa mudança, e isso é tudo."

"Ele tinha amigos que gostavam das mesmas coisas que ele, como fazer trilhas", acrescenta a mãe de Neil, Betty. "Ele adorava fazer caminhadas e ficar o dia inteiro ao ar livre. Em qualquer coisa pela qual se interessasse, demonstrava bastante ética de trabalho. Mas os outros garotos o incomodavam porque, é claro, ele era diferente, e não foi uma época feliz para ele, não se enturmava. Mas Neil superou isso, e agora, como Glen falou, todo mundo diz que o conhecia. Mesmo que não tivessem nada a ver com ele, agora estão muito orgulhosos de Neil.

"Mas assim que ele se interessou por música, era estritamente isso – era tudo o que existia para ele, apenas música. Mesmo quando era pequeno foi assim, começou com os lápis, batucava em qualquer coisa, no painel, no bercinho, qualquer coisa. Apenas batucava com os lápis e ouvia as estações de rádio que tocavam as músicas novas de que ele gostava. E quando quis aprender a tocar bateria, só compramos um pad de estudo no começo. O professor achava que ele tinha talento, então Neil passou para a bateria. E

uma vez que começou, a bateria se tornou a vida dele – não havia mais nada."

"Ele tinha um quarto pequeno no andar de cima que decorou no estilo dele", continua Glen, "e Neil fingia que estava fazendo solos de bateria. Pegou uns catálogos grossos e umas revistas e espalhou tudo sobre a cama, e aquilo era a bateria dele. Ele tocava nessas revistas e deixou as capas aos pedaços porque batia nelas com as baquetas. Mas aquilo era a bateria imaginária dele, e estava trabalhando em seu solo de bateria. Quando começou a falar sobre fazer aulas, que foi com Walter Ostanek, em St. Catharines, Neil comprou seu primeiro pad. E então, quando sentiu que precisava ter uma bateria, fui até lá e conversei com o professor dele antes de gastarmos o dinheiro. E ele disse: 'Sim, acho que Neil sem dúvida tem uma paixão pela bateria', e também falou: 'Acho que ele tem talento. Seja lá o dinheiro que vocês tiverem, será bem investido – comprem uma bateria para ele e sigam em frente'.

"Eu sabia que ele estava passando por maus bocados porque sabia que se sentia excluído, e foi difícil para ele durante os anos de Ensino Médio. Neil entendia que era necessário ir para a escola, mas não era uma coisa que quisesse fazer. E, de novo, sempre que nos reuníamos com os professores, eles nos diziam: 'Neil tem muito potencial. Poderia fazer qualquer coisa que quisesse na escola, mas não conseguimos forçá-lo a isso'. Conversamos com o vice-diretor do colégio, e ele tinha percebido que Neil estava com problemas, apesar de reconhecer seu potencial, achava que ele não queria seguir a vida acadêmica, que isso não era a paixão de sua vida. Ele era apaixonado por música e bateria. Eu acho que naquela época nós meio que concordamos com isso. Felizmente, o professor

também via as coisas da mesma forma e nos disse: ‘Bem, acho que vocês estão certos ao encorajarem Neil a seguir os sonhos dele’.”

“Ele se iluminava, de verdade, quando estava tocando”, conta Betty, “mas quando entrou numa banda, foi difícil para nós porque tínhamos que levá-lo de carro para todos os lugares. Mas sabíamos que valia a pena. Ele estava tão comprometido com aquilo que precisávamos apoiá-lo.”

Glen e Betty apoiavam as ambições de Neil, chegaram até mesmo a ser roadies dele, transportando o equipamento. “Na época, eu trabalhava com implementos agrícolas, e sempre tínhamos uma picape que usávamos no serviço”, conta Glen. “Então compramos essa minivan, e às vezes a bateria era transportada no fundo do carro. Onde quer que Neil fosse tocar, é claro que dávamos carona. Até mesmo esperávamos por ele ou combinávamos de buscá-lo na hora que ele achava que teria terminado e carregávamos todo o equipamento no carro e levávamos tudo de volta para casa. Ele deixava a bateria montada na garagem nessa época, e era lá que praticava, dentro da garagem. É claro que não era uma maravilha para nossos vizinhos quando Neil quebrava tudo na garagem. Nós costumávamos receber visitas da polícia de vez em quando, porque havia queixas e coisas assim. Então, na verdade, quando ele se juntou a uma banda num verão, arrumamos um celeiro graças a um cliente meu da zona rural e levamos as coisas deles para lá. Assim podiam fazer todo o barulho que quisessem e não iriam perturbar ninguém.

“Ele já tinha escolhido”, diz Glen sobre o primeiro kit de Neil. “Sabia o que queria, começou com aquela primeira bateria pequena e foi adiante. Eu realmente não tinha problema algum com ela.

Como eu disse, Neil não se interessava por esportes, não mantinha o foco nos esportes como a maioria das pessoas. A paixão dele, como Betty falou, era tocar bateria. É o que queria fazer. E, mesmo naquela época, não queria comprar um carro, como a maioria dos jovens quer ter o próprio carro. Tudo que Neil queria era uma bateria, e queria tocar naquela bateria, era sua única paixão. Não tem como criticá-lo por isso."

"Eu não tinha muita certeza porque nunca tive qualquer experiência com algo assim", acrescenta Betty. "Mas como Glen disse, ele não tinha um carro, e acho que ele teria gostado de ter um. Mas cada centavo que ganhava ia para a bateria porque, como você sabe, Neil quebrava tudo

e também as baquetas. Então não tinha como comprar qualquer outra coisa, porque todo o dinheiro dele ia para a bateria."

"Depois que me interessei pela bateria", continua Neil, "ela se tornou uma marca identitária que entrou totalmente em conflito com a conformidade de St. Catharines e, em especial, com aquela escola. As pessoas se vestiam de maneira igual por vontade própria, e assim que passei a gostar de bandas de rock e a deixar o cabelo crescer um pouco abaixo das orelhas, com a franja penteada de lado, e a usar camisas de bolinhas, surgiu essa sensação constante de não me encaixar, e eu ficava ouvindo comentários maldosos e tudo mais. Mas quando tinha 15 anos, toquei no show de talentos da escola e deixei todo mundo impressionado, e acho que meus pais estavam lá, foi meu primeiro solo de bateria diante do público e tudo mais. Aquilo realmente transformou meu mundo, vejo agora, aquele pequeno show de talentos."

“De repente Neil se tornava um ídolo quando o ouviam tocar”, lembra Betty, “e isso foi no Ensino Médio. Foi então que ele ganhou certo respeito. Eu me lembro muito bem disso, foi uma revolução.”

Glen acrescenta: “Bem, na verdade, o primeiro show que eles fizeram foi no salão da nossa igreja, o qual ficava num porão, onde dois ou três garotos se reuniram e Neil levou a bateria dele até lá, e eles tocaram nesse lugar pequeno. Mas o show de talentos de que Neil fala foi no colégio, e é claro que pediam que a comunidade escolar participasse. Então Neil se apresentou como voluntário. Não lembro agora quem fazia parte do grupo com ele, mas como Betty contou, de repente se deram conta, ei, esse garoto esteve caminhando pelos corredores com o cabelo comprido e talvez não seja tão esquisito quanto achávamos que ele era. Só sei que estávamos orgulhosos na época, porque podíamos ver a reação do público presente. De repente estavam prestando atenção ao que acontecia no palco, e ele se tornou alguém.”

“Aquilo me deu algo do que me orgulhar”, continua Neil. “Mas eu já tinha começado a criar isso de várias formas com todos os outros interesses bizarros que eu tinha na infância… Primeiramente, eu queria ser observador de pássaros, depois queria ser guarda-florestal, portanto já tinha minhas próprias ideias. Mas essa foi a primeira vez que me senti admirado por alguma coisa que alguém pudesse compreender e se identificar. Então, é claro, meu histórico acadêmico foi ladeira abaixo. Por ter pulado de série todos aqueles anos, passei raspando pela nona série, reprovei no primeiro ano do Ensino Médio, depois entrei no segundo ano e reprovei também.

“Houve uma reunião com o vice-diretor da escola e meus pais porque eu queria – já tinha idade para desistir do colégio e ser

músico em tempo integral –, era tudo o que passava pela minha cabeça. E alguns colegas de banda da época já tinham saído também e ensaiavam todos os dias. Então tive essa reunião com o vice-diretor, e eles concordaram que eu não iria conquistar nada ali, e para minha surpresa e gratidão eterna, o vice-diretor disse: 'Neil não vai chegar a lugar algum aqui; talvez vocês devessem deixá-lo tentar fazer as coisas do jeito dele'. Sabe, foi mais um daqueles pequenos momentos mágicos que poderia ter se desenrolado de muitas maneiras diversas. Mas, felizmente, eu estava numa banda bem séria na época, que ensaiava todos os dias. Não saímos da escola para ser vagabundos. Eu pegava o ônibus até a casa do nosso guitarrista – ele tinha uma mãe muito tolerante. Ensaiávamos todos os dias da semana, e nos finais de semana tínhamos shows em vários lugares. Eu me sindicalizei, de verdade, por causa dos lugares onde tocávamos, acho que tinha apenas 14, 15 anos."

A relação que Neil tinha com o colégio é similar à experiência de Geddy e de muitos roqueiros que eram inteligentes o suficiente e motivados nos estudos, mas mais motivados ainda com relação ao sucesso naquilo que perseguiam com paixão. Como Geddy afirma, se estiver fazendo algo que realmente ama e investir sua inteligência, energia e ambição naquilo, há uma grande chance de se ter sucesso, mesmo se não for na escola. Há algo nessa experiência compartilhada por Neil e Geddy que deixa óbvia uma coisa: esses caras poderiam fazer qualquer coisa bem-feita desde que se dedicassem a isso. Acho que estamos todos felizes que eles decidiram se dedicar ao rock. Alex, por outro lado, parecia que teria se tornado um roqueiro de um jeito mais tradicional.

Enquanto Geddy se dedicava a se tornar um nome importante em Toronto, Neil pensava mais globalmente. “Nunca penso a meu respeito como alguém especial”, reflete Neil, continuando a história. “É um traço fundamental da minha personalidade e do meu caráter. Mas a banda estava se deparando com algumas frustrações. E era uma boa banda, lembro, chamada J.R. Flood. Levávamos tão a sério que ensaiávamos o tempo inteiro, e todo mundo estava na mesma sintonia. Fizemos algumas demos para gravadoras em Toronto. Mas recebemos a resposta clássica daquela época: ‘Não conseguimos ouvir um single aqui’. Então estávamos encurralados. Eu ficava insistindo: ‘Caras, por que não nos mudamos para Nova York ou Londres ou algo assim?’, mas eles se contentavam em continuar fazendo shows em colégios e encarar a rejeição das gravadoras.

“Então eu concebi essa ideia de me mudar para Londres e levar minha bateria e meus discos”, continua Peart. “Meus pais concordaram em contribuir com a mesma quantia que eu pudesse ganhar por conta própria. Então vendi meu toca-discos e trabalhava nos finais de semana para o meu pai na loja de implementos agrícolas. Juntei 200 dólares, e eles me deram a mesma quantia. Naquele tempo, dava para comprar uma passagem de avião num voo comercial para Londres com 200 dólares. Então meu pai me ajudou a construir um contêiner para minha bateria e a despacharam de navio, e eu me mudei para Londres. Tinha 18 anos – foi no verão de 1971 –, e um amigo meu que morava lá concordou em me hospedar por uns tempos até que eu me estabelecesse.

“Em retrospecto, foi uma decisão e uma tangente muito além de bravura. Quero dizer, foi pura ingenuidade, mas ao mesmo

tempo foi uma experiência insuperável ir até lá, passar fome, ter um emprego de verdade e provar a mim mesmo que poderia me sustentar de outras formas. Há algo em que muitos músicos se aprisionam, esta armadilha de que têm que fazer o que o sistema lhes diz para fazer porque têm que se sustentar apenas tocando música. Mesmo entre as jovens bandas nos arredores de St. Catharines quando eu era criança, já existia essa divisão clássica de músicos que eu conhecia que tocariam qualquer coisa só para serem considerados profissionais. Tocariam numa banda de polca, numa banda de música country, fariam covers do Top 40, qualquer coisa. Estariam ganhando a vida tocando bateria.

"Nas bandas de que fiz parte, nós tocávamos apenas músicas de que gostávamos, e se tocássemos covers, seriam covers das músicas de que gostávamos. Essa era uma distinção muito clara na minha mente, apenas parecia o caminho natural a seguir. De novo, em retrospecto, definir como ingênua, idealista e irreal não seria exagero, mas essa foi a visão de mundo que me levou para Londres. Tudo o que eu tinha que fazer era ser bom naquilo e me tornaria famoso. Sucesso era o que eu de fato estava buscando. A fama nunca me atraiu especialmente, mas sem dúvida o sucesso sim, a realização de ser bom no que eu fazia – era simples assim. Eu acreditava mesmo que era assim que o mundo funcionava. Que se eu ficasse bom, teria sucesso – simples."

Com relação à peregrinação para a "swinging London", Betty diz: "A banda favorita dele era The Who, e ele achava que, para conseguir tocar como eles um dia, teria que ir até onde eles estavam, então fizemos tudo o que podíamos para que Neil fosse para lá. E ele chegou lá e teve uma vida boa, mas não conseguiu

muitos shows. Ficou dois anos, acho, e depois quis voltar para casa porque não era muito fácil fazer sucesso com música lá."

As bandas de Neil no Canadá estavam indo bem, mas ele não conseguia deixar de lado a sensação de que seu sucesso aconteceria no exterior. "Eles eram relativamente bem-sucedidos na região", diz Glen, se referindo a Neil e sua banda, Hush. "Tocavam em várias escolas e estavam sempre ocupados. Mas Neil queria dar um passo adiante. Queria conseguir um agente em Toronto e mudar o grupo para lá para ver se conseguiriam alguma coisa. Naquele período em particular, dois garotos da banda tinham namoradas que não queriam deixar para ir embora da cidade, e dois deles tinham empregos no verão. Então Neil resolveu que teria que ir embora sozinho. Como Betty disse, as coisas estavam acontecendo na Inglaterra, e ele sentia que era para lá que deveria ir. Então conversamos sobre isso na época e decidimos que o embarcaríamos para a Inglaterra, e lá foi ele."

Numa visita a Neil em Londres, Glen lembra que "ele parecia tão pálido e tão magro depois de todo aquele tempo morando na Inglaterra; eles não viam o sol com muita frequência lá. Ele não parecia muito saudável, principalmente para a mãe dele. Conseguimos viajar para lá, e Neil trabalhava como gerente numa loja em Carnaby Street. Ele teve alguns empregos, mas não havia tido sucesso em conseguir tocar bateria, assim acabou administrando essa loja na Carnaby Street. Conseguiu nos acompanhar durante quase toda aquela semana e visitamos lugares diferentes. Tivemos uma conversa no final da visita, e eu disse: 'Neil, se era para você acabar como gerente de uma loja de souvenirs, tenho uma concessionária de implementos agrícolas lá

em casa, em Ontário, que precisa de um gerente do setor de peças, adoraria que você viesse trabalhar comigo'. Ele refletiu sobre aquilo, e recebemos uma carta dele alguns meses depois dizendo que tinha decidido voltar para casa. Foi quando voltou e veio trabalhar comigo na empresa."

"Acabei conseguindo um emprego, primeiro trabalhando nas lojas de souvenirs na Carnaby Street e na região de Picadilly Circus", confirma Neil. "Uma das lojas tinha uma sala no porão onde eu guardava a bateria e tocava. Entrei numa banda e comecei a fazer alguns shows. Parei de trabalhar na loja e, argh, os shows duraram só duas semanas; de repente, não havia mais trabalho. Eu dividia um quarto na região mais longínqua de Londres com meu amigo Brad e, você sabe, não conseguia pagar o aluguel, não dava para comprar comida e realmente estava enfrentando a pobreza.

"Aliás, foi minha avó quem pagou a passagem para que eu voltasse para casa no Natal e ficasse uma semana. Quando retornei a Londres, tinha só 50 centavos no bolso, mas era o suficiente para pegar o metrô

até nosso apartamento, portanto a verdade é que eu estava passando necessidade. Bem, é claro, quando confessei isso para as autoridades da imigração britânica, me disseram: 'Como vamos mandar você para qualquer lugar neste país com 50 centavos?', e eu disse: 'Bem, eu posso conseguir um emprego'. No final das contas, levei os agentes na conversa e voltei para o meu antigo emprego depois daquilo, totalmente desiludido. Quando estava no meio do agito de Londres – e o negócio de música profissional era lá – ficou óbvio que as coisas não tinham dado certo da forma como eu achava que seria lá em St. Catharines.

“Então foi uma lição gigantesca. Mas também me forçou a tomar outra decisão que mudou minha vida, que foi, bem, preferir fazer outra coisa para me sustentar e tocar o tipo de música que eu amava – isso tinha ficado claro. Eu preferia ficar sozinho num porão tocando as músicas de que eu gostava, principalmente se pudesse encontrar músicos com uma mentalidade parecida com a minha para fazer isso. Depois, voltei para St. Catharines e fui trabalhar com meu pai em tempo integral na concessionária de implementos agrícolas e tocava com as bandas à noite, porque assim eu poderia tocar o tipo de música de que gostava e me sustentar ao mesmo tempo. Isso me garantiu certa vantagem, porque eu sempre poderia lutar por esse tipo de integração, já que não tinha medo de ganhar dinheiro fazendo outras coisas.”

“Ele era mesmo dedicado nos dois casos”, conta Glen, referindo-se à bateria e ao trabalho na concessionária. “No nosso departamento de peças na loja de implementos agrícolas, tínhamos passado tudo para um inventário no computador, e eu sabia que Neil poderia cuidar disso. Antes, tudo era feito manualmente. Então Neil ficou bem envolvido nessa tarefa, meio que estava liderando e cuidando daquela parte. Nos finais de semana, tocava o tipo de música de que gostava. Então, na época, acho que ele estava bem contente com o jeito como as coisas caminhavam. Estava perto de se conformar naquela época. Quando entrou no setor de peças, estava na linha de frente, e cortou o cabelo um pouco para parecer mais apresentável diante dos agricultores e fazendeiros – não parecia só mais um hippie de cabelo comprido. E Neil, como já sabemos, é muito inteligente e era ótimo com números, então se encaixou no departamento perfeitamente e logo foi aceito.”

Mesmo quando trabalhava no negócio de Glen antes de ir para a Inglaterra, Neil sabia como trabalhar e como parecer adequado.

“Quando estava juntando dinheiro para ir à Inglaterra, ele vinha trabalhar na empresa comigo nos finais de semana. Mas tinha cabelo comprido na época, e eu disse: ‘Neil, eu me sinto desconfortável com você trabalhando na loja, porque estamos lidando com agricultores, pessoas do meio rural, que geralmente são muito conservadoras, e eu me preocupo se você vai se encaixar’. Ele disse: ‘Sem problemas, pai, vou usar um gorro’. Então trabalhava nos fundos da loja com os mecânicos e usava esse gorro. Durante o verão inteiro, não importava quanto calor fazia, Neil mantinha o cabelo enfiado dentro desse gorro.

“Uma das histórias que eu gosto de quando ele trabalhava na loja: eu não ficava observando muito de perto, mas tínhamos um operador de máquinas na época dedicado num projeto, e tudo era feito com detalhes intrincados e tinha que ser conduzido com perfeição. Neil começou a trabalhar com ele nesse projeto, e eles se davam muito bem. Quando Neil saiu por uns dias, eu disse: ‘Bob, Neil vai estar ausente. Você quer alguém para te ajudar neste projeto?’, e ele me disse: ‘Não, não quero mais ninguém. Só quero o Neil’. Foi então que percebi, bem, que ele era um rapaz impressionante. Se conseguia contentar um cara como aquele, um operador de máquinas tão preciso, se esse homem queria Neil para trabalhar com ele, entendi que era uma ótima recomendação.”

Mas o contraste entre os dois empregos de Neil trouxe uma lição para o resto de sua vida. Tinha trabalhado “de verdade” o suficiente para se dar conta de como a música era algo sagrado para ele.

“Sim, quando começamos a abrir caminho com o Rush e passamos a ser pressionados por parte da indústria a nos tornarmos mais comerciais e a comprometermos nossa música, repetir o refrão algumas vezes e compor singles e todas essas coisas, eu pensei: ‘Não, não tenho que fazer isso’. Eu realmente me sentia dessa forma. Era um tipo de excesso de confiança, reconheço, mas banquei aquilo. Consegui proteger essa ingenuidade, esse… idealismo, que é a palavra mais acertada. Fui capaz de proteger por não me importar com isso – eu não tinha medo deles. Muitos músicos se deparam com uma situação dessas em seu primeiro contrato com gravadoras, ou seu primeiro passo dentro do grande mercado, e se intimidam. Quando começam a lhes dizer o que fazer, coisas como ‘Ah, então é assim que se age por aqui, ok’. Algumas pessoas, suponho, não se importam, mas eu me importava – e ainda me importo –, então fiquei feliz de chegar munido de boas razões para fazer as coisas do meu jeito como meu sistema de apoio.

“Sempre há ironias com relação à J.R. Flood”, reflete Neil. “É claro que, quando eu saí, acharam outro baterista e seguiram em frente, mudando de nome para Bullrush. Então, no verão de 1973, acho que foi isso, quando voltei da Inglaterra e comecei a trabalhar na concessionária da International Harvester com meu pai, tinha esse anúncio de um show em St. Catharines com Bullrush, Rush e Mahogany Rush – deve ter sido uma ideia brilhante de algum agente colocar as três bandas juntas. Eu conhecia os caras da Bullrush, mas não fui ver o show. Só vi os cartazes pela cidade. Acho que o Mahogany Rush provavelmente era o headliner, porque

tinham um contrato de gravação com Frank Marino, o Jimi Hendrix reencarnado e tudo mais.”

Os pais de Neil ficaram contentes quando ele conseguiu o teste para o Rush. Foi no trabalho que ele falou da audição pela primeira vez. “Obviamente fiquei me perguntando do que se tratava”, conta Glen sobre aquele dia. “Com certeza não eram agricultores. Mas esses homens chegaram e perguntaram se podiam falar com Neil e levá-lo para almoçar, e falamos que sim, com certeza. Eu realmente não fazia ideia do que se tratava. Não passou nada pela minha cabeça, até que Neil voltou, e enfim tivemos a chance de conversar e ele me contou. Portanto foi fácil juntar as coisas. Mas, sem dúvida, não tínhamos ideia, ou pelo menos

eu não fazia ideia do que estava acontecendo quando eles chegaram e o levaram para almoçar.

“Dava para ver que a cabeça dele não parava de girar. Depois que fechamos a porta, Neil me contou que queriam que ele se juntasse à banda o mais rápido possível porque precisavam de um novo baterista. E Neil, é claro, estava muito preocupado porque havia acabado de voltar para trabalhar na empresa e se comprometido em cuidar do departamento de peças. Isso aconteceu na primavera, estávamos prestes a entrar na nossa época mais movimentada. Mas eu não estava nada preocupado por ele”, diz Glen, que sabia que Neil precisava tentar realizar seu sonho mais uma vez. “Porque o que ele tinha passado na Inglaterra foi questão de sobrevivência. Cada vez que mandávamos uma carta para ele, Betty ia até o banco e pegava algumas libras, ou seja lá a moeda que tinham na época, e colocava as notas junto no envelope. Nós

entendemos que se ele podia sobreviver àquilo, poderia sobreviver a qualquer coisa porque, em muitos casos, morar na Inglaterra era vender o almoço para pagar a janta."

"Acho que foi maravilhoso", conta Betty. "Eu fiquei feliz de verdade que ele estava fazendo exatamente o que amava e teve essa chance, foi ótimo. Quando Neil voltou da Inglaterra, ele alugou um apartamento no centro de St. Catharines, e acho que o manteve enquanto estava fora. Não me lembro, mas sei que quando ele voltou em definitivo, se mudou para aquele apartamento. E não acho que chegou a se mudar para Toronto. Ele entrou em turnê com o Rush e não creio que tenha se mudado para Toronto, pelo menos não antes de se passarem muitos anos."

Uma vez que Neil estava na banda, o Rush conseguiu trabalhar atendendo a todos os pontos estratégicos que Ray e Vic tinham pensado para eles. A construção do império tinha continuado, com ou sem baterista. Havia um disco pronto para uma divulgação modesta nos Estados Unidos, portanto era lá que a banda iria plugar os instrumentos e tocar. O primeiro show de Neil com o grupo o atirou de paraquedas na irmandade já formada por Geddy e Alex. Em 14 de agosto de 1974, o Rush abriu para a Manfred Mann's Earth Band tendo como headliner o Uriah Heep na Civic Arena, em Pittsburgh, Pensilvânia. Não houve tempo para pensar, já que cada uma das três noites sucessivas levaram o Rush a tocar de novo, em Cincinnati e Charleston, na Virgínia Ocidental.

"Foram provavelmente as duas semanas mais movimentadas da minha vida", lembra Neil. "Eu fiz o teste, creio eu, em julho de 1974, e nós ficamos ensaiando até o aniversário de Geddy. Acho que me tornei membro oficial da banda no dia 29. E esse primeiro

show foi no dia 14. Tivemos basicamente duas semanas para entrar em turnê porque não era apenas a primeira apresentação, haveria muitas outras depois daquela. Então ensaiávamos porque havia muitas canções para tirar. Tivemos duas semanas de ensaio, depois levamos o caminhão da banda até a Long & McQuade em Toronto e compramos uma bateria. Dá para imaginar isso? 'Vou querer esta Slingerlands cromada e pratos novos'. E os outros caras: 'Vou levar esta Les Paul e estes amplificadores Marshall'. Não tem como ser melhor que isso. Honestamente.

"E eu ainda guardo esse mesmo espírito. De fato, muitos, mas muitos anos depois eu estava caminhando pela rua e passei na frente de uma loja de baterias em Toronto. Olhei a vitrine, vi uma bateria vermelha e amarela e pensei: 'Eu, com 16 anos, iria ficar louco para comprar isso'. Então entrei na loja e comprei a bateria para o meu eu de 16 anos. Mas lá estávamos nós com duas semanas para nos prepararmos e aprender músicas que eu nunca tinha ouvido antes, além de tocar da melhor forma que fosse possível.

"Então trabalhamos duro durante os ensaios, e aquele primeiro show foi impressionante – primeira viagem, primeiro voo, primeiro hotel. Sabe, eu já tinha viajado de avião uma vez, na verdade duas vezes – ida e volta para a Inglaterra, mas sair em turnê e me hospedar num hotel… Isso tudo parecia uma grande aventura. Depois chegar ao local do show, toda aquela atmosfera ao nosso redor… De qualquer forma, tínhamos

um set de 25 minutos. E acho que naquela noite foi a primeira vez que recolheram o teto do domo durante a apresentação do Uriah Heep. Estar lá na lateral do palco e testemunhar aquilo foi o

marco número um do que se tornaria uma vida inteira. Principalmente naquela idade, aos 22 anos, era a maior aventura de todos os tempos, e é provável que continue sendo até o final.

"A mera intensidade de toda a experiência", continua Neil. "Ken Hensley, do Uriah Heep, foi muito simpático com a gente desde o começo e nos recebia no camarim deles e cuidava de nós de um jeito que se tornou marcante. Quando se fica junto fazendo turnê por um tempo, e se vê o quanto as pessoas são focadas, e o quanto reservadas e fechadas elas têm que ser para sobreviver àquilo, conhecer um cara sociável e gregário como Ken foi outra parte que realmente se destacou. Os caras do Manfred Mann foram bem legais com a gente. Acho que fizemos quatro shows com aquele line-up. O quarto foi a última apresentação da turnê juntos, com o Uriah Heep e o Manfred Mann, e eles tinham se tornado muito próximos, houve essa festa com brincadeiras e chantilly jogado uns nos outros durante o show, serpentina atirada sobre o baterista enquanto ele tentava tocar, todas essas pegadinhas entre as duas bandas. E então tudo acabou com o Uriah Heep saindo do palco coberto de torta.

"O mesmo aconteceu com o Kiss. Nós chegamos ao final da turnê e celebramos com pegadinhas juvenis. Sim, foram turnês emblemáticas que estabeleceram um bom exemplo e se tornaram nosso modelo – como você deve agir quando é headliner acompanhado de bandas de abertura. Deve-se garantir que eles possam fazer a passagem de som, o que se tornou imperativo para nós depois de algumas experiências ruins. Coisas assim nos dão formação. Lembramos o exemplo dado pelas primeiras grandes bandas com quem trabalhamos e a forma como fomos tratados.

Assim, ganha-se um bom modelo de referência para o futuro. Portanto, foi uma experiência gigantesca, tudo aquilo, ser doutrinado, bum, dessa maneira. Eu nunca tinha tocado daquele jeito na

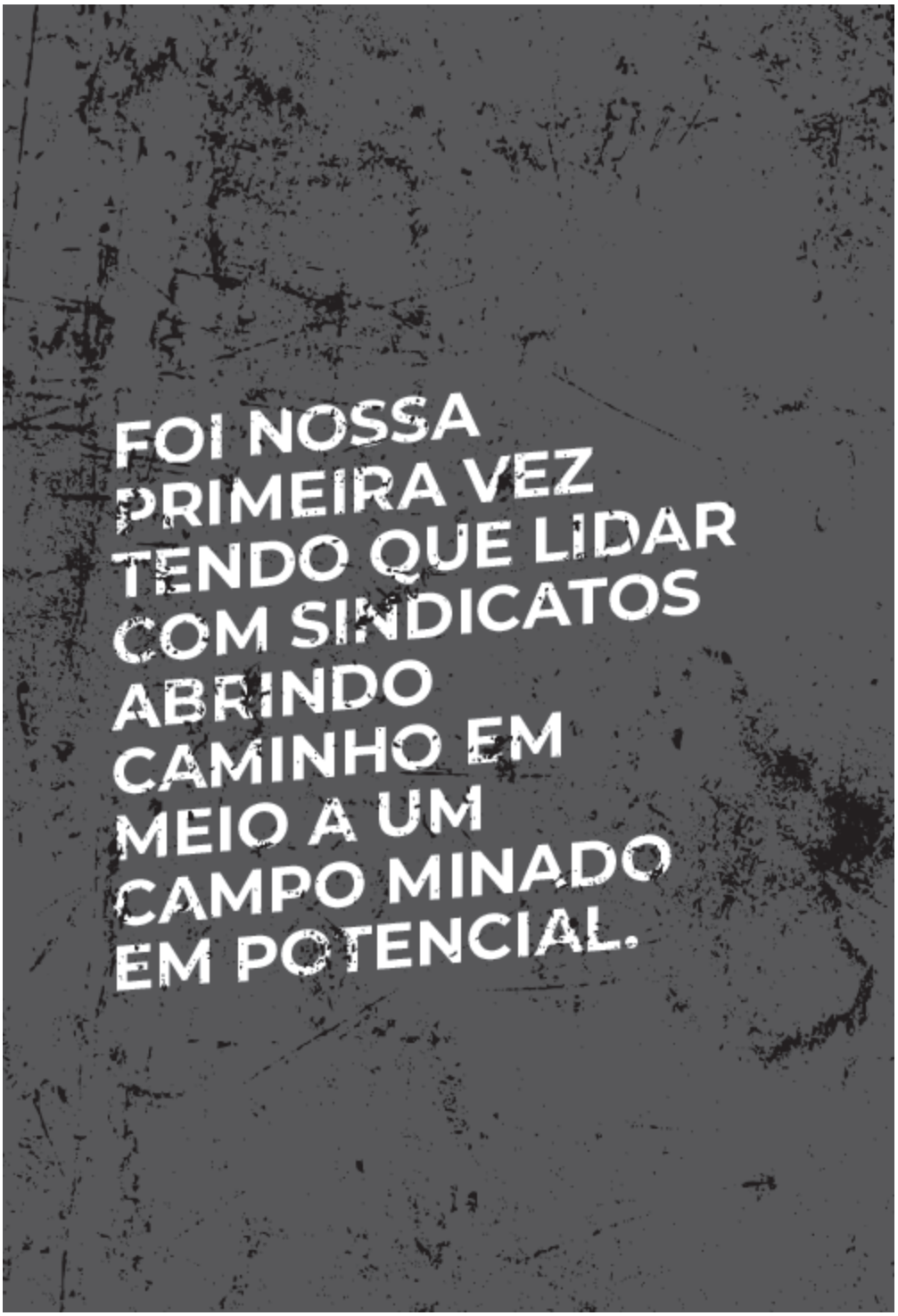
minha vida, exceto em alguns festivais pop para mil pessoas em St. Catharines. Mas apenas em bares e colégios, esses eram nossos paradigmas. Isso é o que muda de primeira. Seu paradigma vai para um lugar totalmente diferente, e alguém como você, inocente e surpreso, passa a absorver, observar e sentir muitas coisas."

"Eu me lembro de tudo aquilo com clareza", conta Geddy, também sobre o primeiro show com Neil. "Pittsburgh Civic Arena, abrindo um show de três atos para Uriah Heep, que era o headliner, Manfred Mann's Earth Band e nós, e éramos muito inexperientes, tanto quanto se pode imaginar. Mal conhecíamos Neil. Ele estava na banda fazia só duas semanas. Neil entrou, ensaiamos músicas que totalizavam 26 minutos, e lá estávamos nós. Porque era isso que tocaríamos naquela turnê, 26 minutos. Nem mesmo tínhamos cases para nosso equipamento. Chegamos a esse show como pobretões com esse caminhãozinho. Tínhamos dois roadies e todo nosso equipamento. Todos os nossos cabos e materiais estavam em engradados plásticos, aqueles de transportar refrigerante, como Coca-Cola e Pepsi. Éramos muito inexperientes, estávamos bem nervosos, e aquilo era o show business. Era coisa séria."

"Foi um evento de grandes proporções", concorda Liam, "e fomos jogados no meio de tudo aquilo. Nos deram uma quantia em dinheiro para comprarmos equipamento, e compramos todos aqueles instrumentos novos. É claro que, tendo instrumentos

novinhos, tudo tinha que ficar perfeito – ou não. Para mim aquela foi provavelmente uma das piores noites da história. As coisas estavam se despedaçando e descobrimos que havia problemas com o equipamento novo, tivemos que correr da mesa de som até o palco, para a frente e para trás – foi um pandemônio. Foi nossa primeira vez tendo que lidar com sindicatos abrindo caminho em meio a um campo minado em potencial. Mas eu realmente me lembro de ficar lá para ver o resto do show, e enquanto o Uriah Heep estava no palco, abriram o teto e deu para ver as estrelas. Foi um grande momento. Naquela hora, enfim tínhamos dado o grande salto. Mas percebemos que havia muito a aprender, e no final das contas era necessário ampliar a equipe só para lidar com todos esses problemas que estávamos tendo e não ficarmos parecendo completos amadores."

Geddy conta a história de como o novo diretor de turnê, Howard Ungerleider, explicou a eles como um rider funcionava e a banda podia solicitar bebidas e comida. Alex pediu vinho barato, e Geddy pediu uma garrafa de Southern Comfort.



“Não sabíamos o que pedir. Me lembro de ler uma matéria dizendo que vários cantores costumavam beber Southern Comfort, e nós seguimos para o palco, estávamos lá fazendo nosso primeiro

show nos Estados Unidos, e o público ainda se acomodava em seus lugares. O lugar estava com apenas um terço da lotação, e éramos a banda para quem ninguém dava a mínima; eles ainda estavam procurando seus lugares e nós tocando, e eu fiquei tonto. Era pura adrenalina. E eu nunca mais bebi aquela porcaria depois disso. Era uma ideia estúpida."

Geddy diz que tudo passou num flash, e os caras não faziam ideia se tinham tocado bem ou não. "Acho que, quando terminamos, havia cerca de 11 mil pessoas no local. Mas foi um momento grandioso nas nossas vidas. Neil não nos conhecia pra valer, nós mal o conhecíamos, e isso foi o começo da nossa turnê. Foi nosso primeiro show. Eu me lembro de chegar de avião em Pittsburgh e tudo parecia tão emocionante. Dividíamos os quartos naquele tempo, então cada noite havia uma pessoa diferente com você. E estávamos nos Estados Unidos. Viajávamos de carro, num carro alugado. Não era um ônibus ou uma van. A gente dormia no bagageiro. Mas éramos jovens, não nos importávamos, não havia conforto algum, e ninguém se importava.

"Eu ficava nervoso todas as noites, até que um dia não fiquei mais", continua Geddy. "E é assim que acontece. No começo de todas as turnês, ficamos meio nervosos, e então depois de alguns shows passa a ser só o nosso trabalho, e o nervosismo some. Aguardávamos ansiosamente por aqueles 26 minutos, porque o resto do dia era uma tremenda chatice, sabe, ficar esperando, viajar, tentar fazer o tempo passar. Aqueles 26 minutos eram o único momento em que se fazia o que se estava lá para

fazer. Então acho que é por isso que muitas bandas se perdem numa turnê, principalmente as de abertura, porque há tempo livre

demais. A razão pela qual se está lá, e o propósito de tudo, acaba sendo realizado num curto período de tempo. Adorávamos tocar e ficávamos frustrados, mas grande parte das turnês acontece assim."

"Estavam todos assustados, mas era a oportunidade de uma vida", concorda Vic Wilson. "O ídolo de Geddy era o cara do Uriah Heep. E eles estavam trabalhando juntos e passando tempo juntos. E é claro que o camarim do Rush ficava bem afastado, a uns quatro corredores de distância, mas tudo bem: iam até lá e faziam o show deles. E o camarada do Uriah Heep foi até o camarim conversar com eles, e os rapazes ficaram embasbacados só de olhar para ele. Quando seu ídolo vem dizer: 'Caras, vocês fizeram um bom trabalho', isso dá uma motivação extra. E foi o que ele fez, e acho que tocaram quatro datas com eles."

Avaliando o novato, Vic conta: "Naquele momento, ele copiava o que John Rutsey tinha tocado no álbum. Basicamente, era isso. Mas já começando com o álbum seguinte, Neil passou a ser ele mesmo. Foi quando acrescentou a seção rítmica Peart à banda. Ele basicamente teve que aprender o material de um álbum inteiro. Não dá para dizer que ele se destacou ou algo assim. Apenas fez o trabalho dele. E, depois de dez dias, apenas se fica contente por ter dado conta do recado. Eles só podiam estar com receio. Estavam com medo lá em cima do palco. E o lugar estava lotado. Era uma arena fechada. Devia haver umas 15 mil pessoas lá dentro.

"Eu não estava muito envolvido com a turnê nos Estados Unidos", explica Vic. "Ray e eu não íamos aos shows. Eles estavam lá sozinhos. Howard Ungerleider cuidava da banda, e ele fez um bom trabalho. Tudo ocorreu tranquilamente. Toda a logística era executada por Howard, então não precisávamos estar lá. Não fazia

parte do nosso trabalho estar lá. Eles foram e arrasaram. Certa vez recebi de presente um estojo de canetas dos rapazes da banda, e lá havia uma gravação no mármore: ‘Podemos ir para casa agora?’. Então, sim, estavam lá trabalhando sem

parar. E era o que dava certo para o Rush. Trabalho, trabalho e trabalho. Era assim que vendiam os álbuns – não por tocar no rádio.”

“Comecei com uma empresa em Nova York, porque é de onde eu venho”, conta Howard Ungerleider, lembrando os primeiros tempos com o Rush. Ele foi incluído na conjuntura e se tornou indispensável para a banda até o final.

“Nossa empresa era chamada na época de American Talent International. Eles eram uma das maiores agências da América do Norte, na verdade, do mundo inteiro. Comecei trabalhando como garoto do café, circulava pelo escritório levando café e chá para as pessoas, e no período de um ano fui sendo promovido até me tornar agente. Eu viajava com as bandas. Certo dia me disseram: ‘Você vai para Toronto’, e eu disse: ‘Por quê?’, e eles disseram que eu trabalharia para uma banda que seria o próximo Led Zeppelin, cuidando dos interesses da empresa. E perguntei: ‘Ãh, quem é essa banda?’, e eles disseram: ‘Eles se chamam Rush, e se você não for está despedido’. Então não havia muita escolha. Falei: ‘Ok, estou a caminho’. Peguei um voo para Toronto e gostei das pessoas e de toda a operação que havia lá – isso foi em agosto de 1974.

“Minhas primeiras impressões de Toronto é que não parecia realmente Toronto, porque eu tinha aterrissado num aeroporto que ficava bem longe da cidade, e eles me levaram a esse pequeno subúrbio chamado Richmond Hill, que eu achava que era Toronto.

Então fiquei pensando: ‘Nossa, que lugar pequeno’. Conheci Geddy e Alex logo de cara. Eu me lembro dos dois encostados num Corvette branco, vestidos com roupas de tenistas e segurando raquetes, e pensei: ‘Uau, esses caras devem adorar tênis!’. Acho que era o carro de Vic Wilson ou algo assim. Foi meio assustador porque eu tinha sido enviado até lá para atuar como diretor de turnê e cuidar de tudo, e na minha primeira visita ao escritório, entrei lá e vi a contadora, Sheila. ‘Oi, sou Howard Ungerleider, estou aqui para cuidar do Rush. Preciso de 10 mil dólares só para as minhas operações, para que possa iniciar meu trabalho.’ O que eu não sabia na época é que ninguém tinha dinheiro. Ela achou meu pedido bastante incomum. E atrás das portas fechadas às quais eu não tinha acesso, o pessoal ficou bem apavorado. Esse cara de Nova York quer 10 mil dólares, e não sabemos o que fazer! Mas ao longo do tempo, como se pode ver, conseguimos os 10 mil dólares.

“Mas eles eram muito simpáticos, eram pessoas muito legais”, continua Howard. “Quero dizer, até hoje, de todas as bandas com quem trabalhei – e já trabalhei com muita gente –, esses caras são os melhores. São cavalheiros, são justos e compreendem o que está acontecendo. É raro porque, quando se está na estrada com outras bandas e lidando com outros empresários, as pessoas tendem a lidar com as coisas de um modo diferente. Com o Rush, tudo se resume a ser direto e honesto e a lhes dizer o que está em jogo. Eles esperam a mesma coisa. É uma via de mão dupla muito gratificante.”

“Conhecemos Howard em agosto de 1974, pouco antes da nossa primeira turnê”, explica Alex. “Ele trabalhava para a agência que assinou o contrato conosco na época, como um de seus

agentes. Mas o trouxeram para cá como diretor de turnê. Quero dizer, era nossa primeira turnê. Não sabíamos o que estávamos fazendo. Ele esteve na estrada com várias bandas, então fazia sentido que tivéssemos alguém com alguma experiência. Mas, você sabe, todos nós tínhamos 20 e poucos anos na época e realmente não sabíamos o que estávamos fazendo, incluindo Howard. Ele era nosso diretor de turnê e não sabia cuidar da iluminação, que era algo bem simples. Lembre-se, éramos uma banda de abertura e fazíamos um show de 20 minutos na maioria das noites. E tínhamos apenas outros dois caras na equipe. Um cuidava da bateria, e o outro da guitarra e do baixo. Então Howard ficava responsável pela iluminação, e nós meio que mantivemos esse sistema por anos. Eu acho que até… talvez meados dos anos 1980. Foi então que Howard passou a cuidar específica e exclusivamente da iluminação, e modificamos toda a nossa produção e acabamos com um diretor de turnê diferente, um diretor de produção e tudo mais."

Howard chegou ao grupo bem quando a situação do baterista estava se resolvendo.

"Sim, foi incrível. Quero dizer, todos os bateristas de Toronto vinham até nós fazer teste para o Rush. Estavam com um baterista da Max Webster, um baterista de outra banda. Na verdade, Neil apareceu de forma inesperada. Um amigo de um amigo sugeriu que a banda fizesse um teste com ele. Ele havia voltado da Inglaterra fazia pouco tempo. Esteve por lá e as coisas não deram muito certo… mas diziam: 'Vocês têm que ouvir esse cara tocar porque ele é incrível'. E me lembro de quando ele entrou e montou a bateria prateada. Foi tudo muito interessante. Tão logo ele tocou com a banda, não havia mais o que questionar. Todo mundo pensou: 'É

isso!', porque antes parecia um show de calouros. Os bateristas saíam, e o pessoal chamava: 'Ok, próximo! Vamos ver o próximo baterista – próximo!', e quando Neil entrou foi assim: 'Esse cara é ótimo', e depois já estávamos na estrada.

"Naquele primeiro show que fizemos em Pittsburgh", continua Howard, "ficamos neste hotelzinho chamado Webster Hall. Também dividíamos os quartos, havia um esquema de rotação de quem ficava com quem. Continuamos fazendo shows como banda de abertura, e foi a única vez, creio, na história do rock 'n' roll, que realmente abriram o domo daquele lugar durante um show, lá na Civic Arena, e aquele ar todo entrou com pássaros e coisa e tal. Isso ficou gravado na minha memória. Não tenho certeza se abriram o teto de novo depois disso, porque nunca mais conseguiram fazer com que ele se fechasse como deveria, quebrou e jamais consertaram.

"Aquilo nos balançou porque, no meio do show, esse teto começou a abrir, e veio uma ventania do lado de fora que pegou todo mundo de surpresa. E, sim, pelo que soube, foi a única vez que aquele domo abriu e fechou. Acho que alguma coisa deu errado, e eles jamais abriram o teto novamente. Mas foi muito bacana tocar com o Uriah Heep, e foi emocionante porque o local estava lotado. Tínhamos saído de shows em lugares pequenos no Canadá para tocar naquele espaço gigantesco.

Para nós, naquela época, tão jovens, a arena parecia imensa. E olhávamos em volta e víamos que estava lotada, com pessoas amontoadas até o fundo. Cara, foi algo poderoso. E houve uma reação surpreendente para um show de abertura – o Rush sempre fazia tudo vir abaixo. Eles entraram no palco e foi maravilhoso, uma

sensação incrível, principalmente para os rapazes. Desde o minuto em que subiram lá para tocar, naquela primeira noite, arrasaram, porque estavam diante de 14 mil pessoas enlouquecidas, e estavam acostumados a tocar em lugares pequenos. De repente estavam naquele palco pensando 'Uau'.

"O Uriah Heep sempre tratou o Rush muito bem. Quero dizer, Ken Hensley… Gary Thain estava na banda na época, Mick Box – esses caras eram ótimos. Eram profissionais. Na verdade, eu tinha sido agente deles antes de trabalhar com o Rush, então os conhecia e conhecia o empresário deles naquele tempo, Gerry Bron. Foi realmente uma turnê muito boa, era excelente trabalhar com esses caras."

"Fora dos palcos, ao longo daquela turnê, não nos misturamos muito com os rapazes", lembra o guitarrista e fundador do Heep, Mick Box. "Foi como se o Heep estivesse num bar em algum lugar, e provavelmente a gente veria Geddy e Alex por ali, e então eles sumiam. Não havia bem aquele tipo de camaradagem em que se toma uma cerveja juntos, essas coisas. Ficavam na deles, talvez observando como tudo funcionava, aprendendo as manhas de uma turnê, e se saíram muito bem."

Esse é um tema recorrente entre as bandas que já excursionaram com o Rush. Todos sabem que Neil Peart é um cara bastante reservado, mas certo ar de seriedade e persistência impregnava a banda desde o começo. Notoriamente, quando o Rush estava na estrada, como banda de abertura ou atração principal, nunca havia escândalos à sua volta. Tinha, sim, momentos de diversão, mas mesmo quando eram jovens, havia uma estranha maturidade, uma descontração que conseguia ser até mesmo

estruturada, incluindo os esquetes cômicos de Alex, as partidas de hóquei e os hobbies de Neil: ciclismo e motociclismo.

“Geralmente, Alex e Geddy circulavam juntos por aí”, continua Mick. “Víamos Neil muito pouco. Quase sempre, como eu falo, ficavam na periferia. Se estivéssemos num bar em algum lugar, eles apareciam, davam uma olhada e logo iam embora. A gente dizia às vezes: ‘Ei, apareçam’, mas se mantinham um pouco afastados disso. Mas havia essa organização muito bem administrada. Fazer shows nas principais arenas dos Estados Unidos deve ter sido uma grande revolução para eles. Contudo, na posição periférica que assumiram, ficavam observando e aprendendo, e não demorou muito para que subissem a escada do sucesso por conta própria, que é – mérito deles – uma trajetória fantástica.

“Acho que, como foi a primeira turnê deles, ficaram de fora de muitas coisas. Estar ao redor do Uriah Heep na época, você sabe… Estávamos bem loucos. Não éramos nada santinhos. Eles já tinham feito as malas, prontos para ir embora. Estávamos aproveitando tudo ao máximo, mas eles provavelmente apenas ficaram olhando para tudo muito impressionados. Você entrava num bar com a gente, e era como uma cena de Star Wars, todo mundo pendurado nos lustres se balançando, tudo era exagerado. Acho que provavelmente esse era o motivo pelo qual sempre sumiam.”

Vic Wilson confirma a reputação da banda de ter bom comportamento, dizendo: “Neil era quieto. Ficava na dele e foi assim por muitos anos. O estranho em relação à banda é que eles não eram festeiros como todo mundo poderia imaginar quando se fala de uma banda de rock ou de heavy metal. Na maior parte do tempo,

ficavam lendo livros. Era um pouco chato e nada parecido com a minha ideia de diversão. Mas era o que eles faziam."

"Eles tinham o próprio sanctum interior ou algo assim, e lá permaneciam", diz Mick Box. "Mas tenho que dizer que lidavam com tudo muito, muito bem. E não parecia que Neil era o novato do grupo. O som deles nos fazia pensar que estavam juntos havia muito tempo. Então, há muito mérito em Neil. Eles superaram todas as expectativas. Vi o potencial deles imediatamente, porque como um trio eram muito potentes. Na época, não havia outros trios por perto, então só isso já os distinguia. Além disso havia o fato de Geddy conseguir alcançar todas aquelas notas altas. E, na época, ele cantava tudo de forma bem aguda, embora mais tarde tenha desenvolvido outras variações na voz – ou permitiu que elas surgissem, devo dizer –, dando mais dinâmica aos vocais. Mas parecia que tudo o que ele cantava era a plenos pulmões. Eu faço as harmonias agudas na minha banda, então sei que notas ele conseguia alcançar. Geddy fazia um ótimo trabalho. Quero dizer, houve algumas comparações no começo, diziam que ele imitava um pouco o Robert Plant, que era tudo muito Zeppelin, essas coisas, mas para ser honesto, eu não via dessa forma. Percebi logo de cara que tinham a própria marca."

Mick diz que os vocais de Geddy eram únicos. E essa singularidade "às vezes traz muito sucesso, porque eles se destacam na multidão. E vi o potencial bem ali, sem dúvida. E o fato de que ele também tocava linhas de baixo incríveis enquanto cantava, isso é difícil. Acho que o cara número um para isso provavelmente seria Jack Bruce. Mas você pode colocá-lo ali junto a Geddy em termos de habilidade para cantar melodias agudas,

cantar tão agudo, e também conseguir tocar baixo. É incrível. Porque ele precisava dar conta de muitas coisas ao mesmo tempo. Não podia só tocar de qualquer jeito e se safar, porque como eram apenas três músicos tocando linhas bem avançadas, era um rapaz muito detalhista."

Com relação às críticas desagradáveis quanto aos vocais de Geddy, Mick observa: "Sim, existiram, mas o lado positivo disso é que ninguém mais estava fazendo igual – ele se destacava. E acho que ele era ótimo. Era mesmo, e o vocal dele naquele registro, com todas as partes graves do baixo e da bateria, como preferir, e Alex sonoramente dando conta de combinar os acordes, tudo se encaixava, tudo ficava maneiro. Tudo isso mostra que os críticos estavam errados."

O ZZ Top fala com autoridade sobre os desafios específicos de um trio. O baixista Dusty Hill sinaliza que, enquanto Billy Gibbons faz seu

solo, ele precisa encontrar uma maneira de projetar a ilusão tanto do baixo quanto da guitarra base.

Mick explica em detalhes: "Eu diria que dinamicamente há lugares em que isso tem que se retrair e não pode entrar com força total. Mas sabe, com o Rush, os buracos que havia eram premeditados, como algo dinâmico. Mas em geral, tudo parecia encorpado, não faltava nada. Era muito bem orquestrado entre eles três. E a guitarra de Alex era ótima, com aqueles power chords e coisas assim. Ele conseguia respirar e dar conta do recado. Eletrizante. Alex tinha muito talento, é óbvio. E preenche com perfeição seu papel, se quiser uma comparação, provavelmente da mesma forma que Andy Summers faz com The Police. Havia bons

acordes que preenchiam qualquer espaço. Ele simplesmente tinha a habilidade de desempenhar esse papel muito bem. Não poderiam ser eles mesmos sem Alex. Os riffs e as coisas que ele toca… são brilhantes. E os sons que obtém com os efeitos dos pedais e coisas desse tipo, fascinante. Deixa tudo mais vivo. Ele meio que faz parte do panorama."

Tocar com uma banda como o Heep foi uma estratégia inteligente para o Rush, explica Mick, porque se tratava de um público que seria receptivo, pronto para conhecer e aceitar uma banda como a deles.

"Foi como conquistaram uma base de fãs muito depressa. Foi o lugar certo e a hora certa de aparecer. E causaram uma boa impressão junto ao público de rock. Não tiveram que tocar para um público de pop e convencê-los, ou para um público de soul. Era um público de rock talhado especialmente para eles. E usaram isso a seu favor. Aprenderam bem rápido como se comunicar com a plateia, que músicas davam certo, os truques do negócio, e assim começaram os ajustes. Coisas que às vezes se resolvem facilmente num clube não se aplicam quando se está tocando num show maior. Aprende-se o momento de fazer luz e sombra, para onde viajar e vagar se for preciso, onde encaixar melhor um longo solo ou algo do tipo. Você ajusta todas essas coisas, e de repente está com o público na mão."

Mick faz observações adicionais sobre o breve show de abertura da banda: "Bem, 26 minutos pode ser muito tempo se estiver fazendo as coisas do jeito errado, e um tempo muito curto se estiver fazendo tudo certo. E eles obviamente estavam fazendo tudo certo". Mas mesmo com essa duração "era um grande passo à

frente. É preciso aprender um pouco mais sobre rock ‘n’ roll. Como sempre digo, há clubes, teatros, e então se está nessa arena imensa e é preciso se conectar tanto com a última pessoa lá nos fundos da plateia quanto com quem está ali bem na frente, é necessário se projetar lá longe. E tão logo se aprende como fazer isso, é como uma onda, e quando você chega lá no fundo, sabe o que está fazendo.”

Corta para maio de 1978, e então é o Uriah Heep quem está abrindo para o Rush. Sobre o sucesso da banda, Mick afirma que “uma coisa que explica a longevidade dos caras é que eles têm boas canções que as pessoas ainda adoram ouvir ao vivo; têm muitas músicas que sobreviveram ao teste do tempo, e isso é maravilhoso. Isso também cria uma plataforma para lançar material novo e seguir em frente. Por isso, embora você tenha muito orgulho de sua trajetória, pode criar músicas novas e fazer com que as ouçam. Não há sentido em ser um ótimo músico sem boas canções, porque ninguém vai se lembrar de um grande instrumentista se não houver música. Alguma coisa tem que inspirar e tocar sua alma. E eles obviamente criaram muitas canções ao longo do caminho que despertavam isso nas pessoas.”

Ao atar as duas pontas e resumindo sua trajetória, Alex Lifeson diz: “Saímos de shows diante de algumas dezenas de pessoas num clube ou bar para tocar diante de um público de 12 mil apresentando um set de 20 minutos num palco do tamanho dessa mesa. Sabe, não havia espaço – éramos três bandas. Foi estressante, mas ao mesmo tempo muito emocionante. Acho que tocamos três músicas. ‘Working Man’ tinha mais de 10 minutos, e depois havia duas outras músicas mais curtas e era isso. E eu me lembro de encontrar Ken

Hensley e Mick Box, do Uriah Heep, e eles foram ótimos, principalmente Ken, que era muito gente fina. Ele

autografou algumas fotos para mim e meus amigos, me deu conselhos, esse tipo de coisa. Foi mesmo muito legal conhecer alguém como ele. Foram muito honestos e solícitos. E, anos mais tarde, abriram para nós, depois de terem ficado fora do circuito e tentarem voltar. Cara, fizemos de tudo para que recebessem o que precisavam, passagem de som e tudo mais com relação ao equipamento deles, mandamos algumas garrafas de champanhe, essas coisas todas."

Depois que o Rush abriu para o Uriah Heep in Pittsburgh, logo em seguida o circo levantou acampamento para ir a Cleveland, cidade da WMMS e de Donna Halper, que, como já sabemos, ajudou a popularizar a banda com a execução no rádio.

"Houve algumas arestas a aparar", começa Donna, lembrando aquele show. "Eles estavam aprendendo a tocar juntos. No começo foi Neil e os solos de bateria, Neil e todas as coisas maneiras que ele fazia, e eu mantive uma atitude meio filosófica diante disso. Pensei que estavam se ajustando, estavam descobrindo que habilidades em particular colocariam no centro de tudo. Neil era o garoto novo, e eu fiquei pensando que, à medida que o tempo passava, seria como um casamento, em que cada um encontraria o papel que iria desempenhar. Portanto, me lembro de não ter ficado muito perturbada com o fato de que, num primeiro momento, pareceu existir um foco excessivo em Neil. Me parecia ok, era o que eles queriam."

Geddy contou a Donna que, embora o estilo de Neil fosse menos convencional, sentiam que era quem eles procuravam.

Halper conta: “Geddy conversou comigo – e também Alex – sobre o fato de que sabiam que não queriam ser apenas uma banda de rock de três acordes tocando em bares – ‘O caminho que queremos seguir não é ‘In the Mood’. Entendemos que precisamos achar uma maneira de tocar nas rádios de Toronto… mas eles não tocam nossas músicas. Sabemos que precisamos fazer algo mais interessante. E Neil vai nos ajudar com isso’. Então estavam contentes em tê-lo lá, e foi como um tipo de batismo de fogo. ‘Vamos tentar isso… Agora vamos tentar isso.’ Não me pareceu que tinham se consolidado, mas sentia que isso aconteceria em breve. E, como diretora musical, estava ansiosa para ouvir o novo material deles e vê-los tocando juntos. Pensei: ‘Vai ser incrível’.

“Eles ficaram presos numa única coisa por tanto tempo, e então finalmente vão seguir outro rumo”, continua Donna, reconhecendo a importante trajetória do Rush na era Rutsey. “Ficaram um tempão com John. E me pergunto com certa frequência o que teria acontecido se John não tivesse problemas de saúde. Sinto que a banda teria se separado de qualquer maneira. Não que não gostassem uns dos outros, mas mesmo das minhas conversas com eles antes de Neil se juntar à banda, ficou bastante óbvio para mim que sentiam ter levado aquela formação até seu limite. E a resposta que receberam de músicas como ‘Finding My Way’, ‘Working Man’ e ‘Here Again’, que se tornaram bem populares em Cleveland, os deixou pensando: ‘Como podemos escrever letras mais interessantes?’, ‘Como podemos criar progressões de acordes mais interessantes?’, ‘Como podemos exibir nossas habilidades musicais um pouco mais?’.

“Naquele momento, não havia resposta… E então Neil se tornou a resposta. Geddy se tornou uma resposta, e cada membro da banda trouxe outras respostas. Não começaram a fazer nada realmente interessante ou criativo até Fly by Night, quando enfim tiveram algum senso artístico de, você sabe, não queremos apenas aquele fúcsia horroroso.”

Cliff Burnstein, que assinou o contrato com a banda junto à Mercury Records, assistiu ao Rush pela primeira vez no sexto show de Neil, em 21 de agosto de 1974, em St. Louis, Missouri.

“Naquela época, havia esses shows com três atrações que apareciam na cidade toda semana, com três bandas incríveis toda semana”, lembra Burnstein. “Aí o Rush embarcou na turnê do Uriah Heep, e depois foram para St. Louis abrir para outros caras. Acho que foi o Spirit em nova formação, porque eram bem populares em St. Louis. E St. Louis tinha um voo direto saindo de Chicago. Então fui até lá assistir ao Rush naquela ocasião. Eu estava negociando com Vic Wilson, um dos empresários do grupo, e falei que iria a St. Louis para ver a banda e conhecer os integrantes. Nós já tínhamos assinado o contrato com eles, mas nunca havíamos nos reunido, sequer os vimos, nada, apenas confiamos na força do álbum. Então avisei Vic alguns dias antes.

“E então um dia antes de ir para St. Louis, Vic me telefona e diz: ‘Cliff, tenho que te dizer uma coisa, e estou meio constrangido com isso’. Eu disse: ‘Ah, ok, o que é?’, e ele falou: ‘Bem, temos um novo baterista’, e eu disse: ‘O quê?! O que aconteceu?’. Ele me explicou: ‘Bem, John Rutsey tem problemas de saúde, e encontramos um baterista para substituí-lo’. E eu falei: ‘É só para esta turnê ou é algo permanente?’, e ele me disse que era

permanente. E acrescentou: ‘Não se preocupe. Não vai afetar em nada a banda’. E eu disse: ‘Realmente espero que não’. Porque naquele momento estava por um fio, já que eu mesmo tinha falado para o presidente da gravadora contratar o Rush. Não queria que nada de ruim acontecesse com eles. E isso já era um mau sinal, trocar o baterista.

“De qualquer maneira, fui até St. Louis, e acho que consegui marcar uma reunião com um produtor local para nos encontrarmos com a banda antes do show e sairmos para jantar. Fomos a um restaurante japonês. Eu não conhecia comida japonesa muito bem naquela época, nem os rapazes. E o promotor de eventos de St. Louis disse, quando estávamos terminando o jantar: ‘Que tal um pouco de saquê?’. E a banda disse: ‘Ah, não, não vamos beber nada. Temos que estar no palco daqui a algumas horas. Precisamos estar com força total’.

“E bem ali, nessa hora, fiquei impressionado com o quanto eles eram sérios. Fomos para o show e os caras foram fenomenais. E Neil… Eu estava assistindo à banda pela primeira vez, mas lá estava Neil, o substituto, e ele era fenomenal. Fiquei pensando: ‘Uau’. Não sei se John Rutsey tocava bem, mas esse cara era incrivelmente bom. Foi o que pensei.

“Assim, depois da apresentação, voltei para o camarim, e lá estava essa moça que parecia amiga da banda. Pensei em conversar com ela porque achava que tinha alguma ligação com eles. E de modo inocente,

fiquei ouvindo a moça falar e me contar que estava acompanhando a turnê do Uriah Heep e quando viu o Rush decidiu abandonar a turnê deles e seguir o Rush. Foi então que me dei

conta do que estava acontecendo. Foi minha primeira pista de que a banda de fato chegaria a algum lugar, porque se você consegue atrair o entourage pessoal da atração principal logo nas três primeiras apresentações, alguma coisa certa está sendo feita. Está impressionando fortemente as pessoas."

Além dessa anomalia do rock 'n' roll, Cliff observa: "Eles eram sérios e estavam um pouco nervosos para a reunião com a gravadora, sem saber o que seria mais apropriado, se era para ser mais amigável ou não. Acho que já estavam com a cabeça no show, e tudo acontecia tão rápido que eles não pensavam em mais nada a não ser no que estivesse diante deles naquele momento. Parecia que estavam muito focados em seu trabalho. Quero dizer, acho que estavam mais nervosos quanto a se reunir com alguém da gravadora do que com realmente fazer o show. O show era o trabalho deles e uma coisa que já conheciam e sabiam que podiam executar bem. Mas se reunir com o pessoal da gravadora era algo que ninguém, na verdade, saberia como fazer.

"Tudo o que eu sabia era que esta garota estava seguindo o Uriah Heep na turnê e tinha gostado do Rush, tanto que passou a segui-los. Aquilo significava tudo para mim, entende? Achei a música maravilhosa e, na minha vida, quase sempre que acho a música maravilhosa, muitas outras pessoas também acham a mesma coisa. Eu era tipo um grande fã de música, e um fã de rock mediano até onde meu gosto permitia. Então, se achasse algo realmente ótimo, por que outras pessoas não pensariam o mesmo? E também passou a ser parte das minhas atividades convencê-los de que isso era um fato."

Assim que Neil se juntou à banda e os motores do Rush entraram em rotação máxima, abriram caminho pelo restante do ano de 1974 e cobriram todo o território dos Estados Unidos, abrindo shows de grandes nomes do rock. Voltaram a Cleveland em 26 de agosto para tocar no Agora Ballroom. Foi o primeiro show com Neil transmitido pelo rá

dio, com toda a produção ficando a cargo da WMMS. À noite, além do aguardado material do álbum de estreia, a banda tocou uma nova música autoral, “Fancy Dancer”, e a nada convencional cover dos Beatles (via Larry Williams) “Bad Boy”, ambas bem pesadas mas com raízes fortemente fincadas no blues. Muito mais pesada foi a canção original “Garden Road”, que não fazia parte do LP. Escolhida para fechar o show, mesmo que tenha buscado sua estrutura do blues, era discernível através do que poderia ser um rearranjo intimidador do Black Sabbath. Enfim, ainda do front que não fez parte do LP, o Rush também ofereceu versões preliminares de canções do álbum Fly by Night, “In the End” e “Best I Can”, esta última maníaca a ponto de se sentir que a banda já a estava abandonando antes mesmo de colocá-la no álbum.

Uma escuta atenta do show revela que Neil Peart acertava com precisão cada batida, e destaca-se a garganta feroz e descomplicada de Geddy Lee. O mais engraçado é o quanto um Geddy freneticamente ocupado no baixo consegue transformar a agradável “Need Some Love” numa coisa parecida com uma mistura entre Hawkwind, Motörhead e punk rock.

Em 22 de dezembro, houve um segundo show importante transmitido pela rádio, gravado pela WQIV no Electric Lady Studios, em Nova York. A banda retornou ao Agora Ballroom em Cleveland

para uma segunda transmissão pela WMMS em maio do ano seguinte.

As poucas datas norte-americanas de agosto de 1974 levaram a uma série consecutiva de apresentações no final de outubro. A primeira aparição da banda na TV, já com Neil, aconteceu em 16 de outubro, quando o Rush foi convidado para se apresentar no programa de hits de Don Kirshner, chamado Rock Concert, filmado em Los Angeles. Neste importante marco da carreira, tocaram “In the Mood”, “Finding My Way” e “Best I Can”. Ao longo de novembro e dezembro, a banda encontrou um lar no Cinturão da Ferrugem norte-americano, também chegando a regiões do leste e oeste dos Estados Unidos. A mais memorável atração principal foi o Kiss, embora o Rush também tenha dividido o palco com Eastwind, Rory Gallagher, Law, Don Preston, Rainbow Canyon, Rare Earth e Sweetleaf.

“Acho que ficamos mais tempo no norte”, lembra Alex, tentando mapear a primeira turnê na memória. “Os primeiros shows foram Cleveland, Pittsburgh, Jonestown, na Pensilvânia, e fizemos outras apresentações no intervalo dessas grandes turnês de que participávamos, todas em lugares bem pequenos, abrindo para outras bandas. Não acho que tenhamos ido ao sul até mais tarde naquele ano, depois de alguns meses na estrada. Também fizemos algumas datas com Rory Gallagher naquela primeira parte, e foi ótimo. Eu era fã dele naquele tempo, e ele era um cara muito generoso e educado. E o melhor é que eu podia vê-lo todas as noites.”

“Houve um show…”, ri Alex, preparando-se para contar os velhos causos da estrada. “Acho que foi em Decatur, Illinois. Nós

chegamos lá, e era um show num clube. Chegamos um pouco cedo – o caminhão estava cerca de 20 minutos atrás da gente – e entramos nesse lugar que era minúsculo com um palco de cerca de dois metros e meio de profundidade e nove metros de largura. Não tinha como colocar nosso equipamento lá em cima, muito menos tocar. Procuramos os donos do lugar e falamos: 'Oi, somos o Rush e temos um probleminha aqui. Não vamos conseguir colocar nosso equipamento no palco'. E um dos caras perguntou: 'Por que não? Não é só um violão e umas cadeiras?'. E nós dissemos: 'Não, temos a bateria e amplificadores', e o cara disse: 'Bem, espera um pouco… Tom Rush?! Vocês não são o Tom Rush?', 'Não, somos o Rush'. Então, obviamente, o show foi cancelado. Mas eles nos pagaram mesmo assim."

Em conjunção com o Rush percorrendo a estrada sinuosa, houve um ataque às rádios.

"Sabíamos todos os lugares onde o disco estava tocando", explica Vic Wilson. "É aí onde Cliff entra. Conhecíamos todas as estações de rádio, havia bolsões, como Cleveland, Chicago – e sabíamos o que tínhamos que fazer, se possível: bastava nos concentrarmos nessas áreas e ganhar território a partir dali. É como um castelo – você constrói a base e depois se erguem as muralhas. Foi isso o que fizeram durante todos aqueles anos, construir e construir.

"Mas a vida parece que passa num borrão. De repente, tínhamos um contrato com a gravadora e uma turnê agendada, e os caras entraram nessa van Dodge e se mandaram para a estrada. E não se viu ninguém por um tempo, porque naquela época não tinha como voltar para casa. Se estivesse no Texas, você ficava por lá.

Não tinha como pegar um transporte e voltar. Começou com quatro datas com o Uriah Heep logo de cara, e eles seguiram em frente a partir dali. A banda fazia cerca de 200 shows por ano. Nunca se ouviu falar disso. Ninguém faz 200 shows por ano. E eles fizeram durante muito tempo. Como praticamente não tocavam no rádio naquela época, eram obrigados a pegar a estrada para vender discos. Assim, quanto mais faziam shows, mais vendiam álbuns. Bastava sair da estrada e as vendas diminuíam, porque eles não estavam no rádio. A única vez que se ouvia o Rush no rádio era se a banda estivesse tocando na cidade, fosse Cincinnati, Pittsburgh ou qualquer outro lugar.

“Dava muito trabalho”, continua Wilson, “é como ter que ir para a escola. Mas nos primeiros dias, o roteiro não era dos melhores porque tudo o que queríamos era exposição. Custava uma fortuna fazer isso, porque estávamos abrindo um show com três atrações. A banda de abertura era contratada por, digamos, 500 ou 700 dólares. E eu lembro certa vez que saímos da Flórida e fomos para o norte do estado de Nova York, agendamos o Rush com o Sha Na Na. Agora, pensa numa coisa estranha. Não se chegou a colocar uma grade na frente do palco de modo que não fossem atingidos por garrafadas, mas chegou bem perto disso.”

“Não acho que tenham levado aquele show numa boa”, conta Howard, lembrando a data de 13 de setembro de 1974 no ginásio da Universidade de Maryland, em Baltimore.

“Nós tínhamos um agente que simplesmente tentava nos agendar em qualquer lugar, sem se importar se fazia sentido ou não”, conta Geddy. “E, sim, abrimos para o Sha Na Na na nossa primeira turnê, e não podia haver pior combinação possível: o Rush

abrindo para o Sha Na Na. Quero dizer, dá um tempo. Fomos vaiados o tempo inteiro. Que diabos estávamos fazendo num show deles? Sabe, era aquele tipo de rock brilhantina dos anos 1950, e lá estávamos nós, esse trio canadense insolente. Foi puro pesadelo."

"Foi no meu aniversário de 22 anos", lembra Neil. "Eles não gostaram de nós. Foi uma das piores combinações da história, até cinco anos mais tarde quando o Blondie abriu para a gente. Má escolha". Blondie, que foi vaiado pelo público até sair do palco, foi um substituto de última hora numa parada na Filadélfia durante a turnê Hemispheres. "Houve esses casos de combinação malsucedida. Em 30 anos na estrada, tudo que poderia acontecer acabou acontecendo. Um dos nossos primeiros shows foi num clube em San Antonio, e o promotor estava discutindo com nosso diretor de turnê sobre o cachê e essas coisas. Num dado momento, ele simplesmente colocou uma arma sobre a mesa."

Mas situações como essa, além de mostrar que se fazia o que era esperado deles, formavam caráter e lhes davam forças para superar e se fortalecer.

"Parte de se promover a banda, já que sou um cara da promoção", diz Burnstein, "é que alguém vai até Pittsburgh e diz: 'É um sucesso em Cleveland'. E Pittsburgh não é tão diferente assim de Cleveland. Se conseguirmos que o cara de Pittsburgh compre a ideia, dá para ir até o de Buffalo e dizer: 'É um sucesso em Pittsburgh e Cleveland – isso deve ser o suficiente para trabalhar o álbum'. E tudo irradiou a partir disso. Você vai a Detroit, e funciona da mesma forma. Não funciona tão bem quando se vai a Nova York, porque o cara lá diz: 'Bem, não temos muito a ver com Cleveland'. Eu diria que de alguma forma Donna Halper está certa ao falar que

a WMMS foi influente dessa forma com o Rush, porque pude usar Cleveland para influenciar outras estações de rádio dessas antigas cidades industriais – elas tinham muito em comum entre si.

"Tudo acontecia muito depressa naquele tempo. Foi no final de junho que toda a negociação se desenrolou e assinamos com a banda menos de oito horas depois de ouvir o álbum. E lançamos o disco em menos de 30 dias. Acho que foi no final de julho de 1974. Meu trabalho na época era promover o disco no rádio. Foi meu envolvimento inicial, apenas como o cara da promoção. Eu não tive envolvimento algum na questão criativa. Quero dizer, o álbum já estava pronto de qualquer maneira, e nunca me envolveria com eles criativamente. Portanto, era o cara da promoção, o chefe dos líderes de torcida da empresa. Fiz esse trabalho por cerca de dois anos. Acho que promovi os primeiros quatro álbuns do Rush e, depois disso, nos discos seguintes, tive um pouco menos de participação na promoção, porque já não era mais minha atividade principal. Mas cuidei deles durante todo o tempo em que estive na Mercury Records."

Duas noites depois de tocar com o Sha Na Na, o Rush se viu no meio de uma curta turnê abrindo para o Kiss. Ainda não se tratava do famoso Kiss, mas de uma banda tentando se superar e chocando muita gente ao longo do processo. O segundo álbum da banda, Hotter Than Hell, sairia dentro de um mês. O sucesso nacional ainda estava a um álbum de estúdio e um álbum duplo ao vivo de distância, embora – dado o ritmo com que tanto o Rush quanto o Kiss trabalhavam – essa trajetória represente apenas um ano das vidas de Gene, Paul, Ace e Peter.

Geddy explica como o Rush foi parar naquela turnê: “Bem no começo da nossa carreira, fizemos um show em London, Ontário, abrindo para o Kiss, e isso acabou sendo um golpe de sorte para nós. Foi perto da época em que estávamos tocando no Victory e em todos aqueles teatros menores, e acho que eles ficaram bem impressionados com a gente. Quando chegou a nossa vez de rodar pelos Estados Unidos, não acharam nada mal em nos ter como banda de abertura, e ficamos amigos e acabamos fazendo turnê com eles várias vezes nos primeiros anos”. O show do qual Geddy fala aconteceu no Centennial Hall, em London, em 25 de julho de 1974. O DJ Ronnie Legg também era uma das atrações. Terry Brown, ajudando com o equipamento, e o promotor Nick Panaseiko também foram ao show, que acabou sendo o último de John Rutsey com a banda.

“Foi uma turnê emocionante”, lembra Howard Ungerleider. “Fizemos várias datas com o Kiss, e muitas histórias acabaram surgindo disso. Há uma que você deveria perguntar ao Alex, quando ele se transformou num personagem chamado Bag, o Saco. Ace Frehley e Peter Criss adoravam aquilo. Houve algumas noites bem loucas. Lembro certa vez quando Peter Criss jogou uma planta pela sacada do hotel, achando que ficava do lado externo, e o vaso desabou sobre o átrio envidraçado do lobby. Depois disso, não permanecemos naquele hotel por muito tempo.

“E era sempre ótimo porque o Kiss só viajava de limusine, e Ace Frehley chegava cedo ao local do show e sempre chamava todo mundo de Curly. Você sabe como o Ace fala. Ele dizia: ‘Quer uma carona para o show? Estou com a minha limo!’ Então eu chegava na limusine com Ace, e a caminho do local do evento, dava

para ver os fãs na fila, e ele dizia: ‘Olha só isso. É como os Stones’. Ficava olhando pela janela para todos aqueles garotos esperando para comprar ingressos, e nós ficávamos no banco de trás com Ace, bem louco, era muito divertido. Nos primeiros dias, todo mundo curtia limusines, essas coisas. Mas foi algo de curta duração, só por um período, até que as bandas se deram conta de que os promotores cobravam por elas. Não era uma cortesia como todos achavam.”

“Já estávamos mais experientes naquele ponto”, lembra Liam, com relação às datas com o Kiss. “Os caras eram todos ótimos e foi fantástico trabalhar com a equipe deles. Realmente nos ensinaram muito. Sempre foram solícitos e nos davam tudo de que precisávamos porque não havia o que temer com relação a nós – eles tinham o show do Kiss. Tinham aquela pirotecnia toda, as luzes, já o Rush literalmente só subia lá e tocava. Mas acabou sendo uma combinação artística muito boa, e isso ajudou a lançar o Rush numa plataforma maior e melhor. Não foi

como aconteceu com outras bandas, quando tratavam as de abertura como se fossem uma ameaça e estivessem fazendo alguma coisa para macular a atração principal ou causar algum tipo de dano na credibilidade deles. O Kiss não tinha medo de ninguém. Tinham o Kiss Army, o exército do Kiss, já mobilizado e um grande show que ninguém iria superar. Como superar a pirotecnia, as chamas, as fantasias e aqueles cuspes de sangue? Então não havia medo algum com relação à banda de abertura. Eles foram extremamente receptivos, e fariam qualquer coisa para nos ajudar.”

Howard concorda que a banda tomou essas parcerias como uma oportunidade de aprendizado. Ele diz: “Havia integridade no

modo como o Rush lidava com as coisas, e levavam muito a sério as apresentações ao vivo. Mesmo tão jovens, faziam questão de assegurar que o som ao vivo fosse exatamente igual ao disco. Havia algumas bandas com quem se davam muito bem, e o que aprenderam com elas – apesar dos maus hábitos, que todo mundo tem – foi o fato de que eram uma máquina que precisava estar bem ajustada. Tinha que entrar lá no palco e se apresentar. E desde que haja profissionalismo e você conduza a si mesmo como o profissional que é, experiência de aprendizagem é o que te faz decolar e se tornar uma máquina incrível, que é o que tem acontecido ao longo dos anos. Você via as pessoas usando diferentes tipos de equipamento, e isso é uma forma de aprendizado, a própria rua é uma escola porque você pode se meter em muitos problemas quando está circulando por uma cidade que não conhece direito. E se trata de uma formação que surge com certa malandragem e esperteza.

“E sabe de uma coisa? Gene Simmons levava muito a sério o ato de subir no palco, assim como Paul Stanley. Na época, foram bons exemplos para nós porque adotavam essas personas ao se apresentar. Quando os vemos no palco, e depois fora dele, sem a maquiagem, era como se fossem dia e noite. Quero dizer, todo mundo agora sabe que cara eles têm sem a maquiagem, mas na época nunca a tiravam. Isso só acontecia depois que todos tinham ido embora, que o show havia terminado, e era

isso. A gente até se acostumou ao fedor das fantasias. Era como estar nos fundos de um vestiário com jogadores de hóquei.”

“Nós na verdade tínhamos ouvido o primeiro disco”, começa a lenda do Kiss, Gene Simmons, contando como conheceram o Rush.

“E as bandas canadenses naqueles dias simplesmente não conseguiam cruzar a fronteira sem… Bem, sem pagar por isso ou, de alguma forma, ter um contato. E nós não nos importávamos com essas coisas. A gente só se importava com o fato de que adorávamos bandas novas, éramos ávidos por ajudá-las a crescer porque tínhamos consciência de que alguém, algum dia, também havia nos dado uma chance. E, é claro, mais tarde, surgiu Fly by Night e todas as outras coisas, mas foi aquele primeiro álbum que chamou nossa atenção. Quando tocamos com eles pela primeira vez, lembro que havia pessoas do lado de fora da arena entregando jornais que diziam ‘o diabo reencarnado’ ou algo assim, e havia uma foto minha. Obrigado por me contar – eu não sabia disso.

“Então o Kiss os levou para a primeira turnê, e sabem de uma coisa? Além da música, além da proficiência musical, eram legítimos bons rapazes. É verdade o que falam sobre os canadenses. E sabiam que nós gostávamos deles, era uma parceria de mútuo apreço: assistíamos ao show do Rush, quando tocavam, e obviamente eles idolatravam nossos saltos de plataforma, é claro, como todos vocês devem fazer.

“Mas quando chegamos a São Francisco”, continua Gene, agora sobre as histórias da turnê, “o Rush aparecia em terceiro no letreiro. Era Rush, The Tubes e Kiss. E o Rush passava por maus bocados. Nós viajamos a noite inteira, eles não tinham comida nem bebida, e eu me lembro de Alex vir até nós e dizer: ‘Eu não quero incomodar nem nada assim, mas estamos com muita fome; podemos pegar um sanduíche ou algo do tipo?’. E eu perguntei: ‘Qual é o problema? Vocês não têm comida no camarim?’. ‘Não’. ‘Não?’. ‘E não nos deixam fazer a passagem de som e coisas

assim’. Nem precisei ouvir mais nada. Esculachei todo mundo, e eles conseguiram a passagem de som, a comida, tudo. O Kiss sempre teve a filosofia de que qualquer um que tocasse conosco estava sob nossa responsabilidade, porque estávamos todos no mesmo barco. Quando você compra um ingresso, é para ver todo mundo. Então a banda de abertura tem direito a todas as luzes, a todo o som, nada daqueles improvisos de merda.”

Tudo isso, como os caras do Rush podem atestar, se tornou parte de sua própria filosofia quando alcançaram o sucesso e se tornaram a atração principal. “Eu tenho orgulho em dizer que o Rush não foi a única banda que levamos para uma primeira turnê”, acrescenta Simmons. “AC/DC, Judas Priest, Bon Jovi, Mötley Crüe, entre outros, Accept, não me lembro de todas elas, Queensrÿche, todo mundo. Porque, no final do dia e no final das contas, é preciso acreditar que o que fazemos no palco não é apenas ser uma banda. É preciso amar tudo que isso envolve. E é uma das minhas coisas favoritas, assistir às bandas novas. O tempo todo. É como seres humanos e bebês. Você vê um bebezinho e sente que tem que cuidar dele. Porque você já foi um bebê um dia, e alguém cuidou de você. Tem que se doar em retribuição.”

E ainda havia a comédia. Gene fala do baterista, Peter Criss: “Peter tinha essa conexão profunda com Alex. E eles criaram essa coisa chamada de Bag, que era um saco de papel com um rosto desenhado. Aí o Lifeson sentava no colo do Peter Criss, e eles faziam, como posso explicar, um show de marionetes. E é claro que fazíamos pegadinhas; na última data da primeira turnê deles com a gente, saímos para comprar essas armas de brinquedo tipo Nerf que as crianças usam, e atirávamos neles durante a última música.

Tentaram se vingar quando saímos no final da apresentação, mas é claro que os nossos roadies acabaram com eles. Nós não sabemos brincar direito.

"Criss nunca entendeu muito bem por que o Peart tocava daquele jeito tão complicado. 'Por que não toca só uma levada simples?'. E eu dizia para ele: 'Peter, porque não é você que está naquela banda. É o que eles fazem, e não o que você faz'. Era a habilidade deles. Sabe, estar num trio significa que há muitos espaços para se preencher, e não se fica necessariamente preso ao baixo em termos de instrumentação. Então, se você pegar uma banda como o AC/DC, há baixo, guitarra, bateria e pronto – tem sua locomotiva. Com o Rush é diferente. O guitarrista não é obrigado a seguir o que o baixista faz, e eles dois não precisam acompanhar o que a bateria faz. É uma semifusão, por assim dizer. Com certeza, há raízes no rock, mas tudo está aberto a possibilidades, e é por isso que algumas bandas techno têm uma coisa em comum com o Rush que as de rock não têm. Ainda assim, as bandas de rock têm algo em comum com o Rush, que é a guitarra. E, às vezes, quando o baixo e a guitarra se unem e tocam aquele riff que parece uma locomotiva, você sente o poder da banda e ela se direciona mais para o Led Zeppelin. Mas o Rush transita por diferentes gêneros musicais – são destemidos. Não se importam com o que são; apenas são. Uma definição dentro de si mesmos."

Sobre o tópico da semelhança entre seu estilo como baixista e o estilo de Geddy, Gene diz: "Eu me lembro de conversar com Geddy e questionar seus licks de baixo. Sabe, 'quando você faz isso em Lá, por que você termina em Dó bemol, que na verdade é Si?'. E Geddy dizia: 'Eu não sei como se chamam. Só toco as notas'. Quero

dizer, literalmente não tinham conhecimento algum sobre que notas eram aquelas. Apenas tocavam de ouvido. Então, em última análise, é o que todo mundo deveria estar fazendo, mas Geddy literalmente não sabia que nota era Lá. E olha, você pode falar o que quiser sobre o Rush – pode amar ou odiar. Mas qualquer banda que faz valer um ingresso, uma página, um capítulo na história, é uma banda animal. Digo isso porque um animal vai mijar por toda parte para marcar território. E não se pode argumentar que o Rush não é o Rush. Há apenas uma única banda que tem um som como o deles, há apenas uma única banda com esse ponto de vista, e isso é essencialmente importante. O que torna o Rush único, como eu digo, é que são destemidos. É aquela característica de quando começam a compor sem se importarem se a música vai ser popular ou se haverá alguma balada pop ou não. Toda vitória é boa. Mas vencer segundo seus próprios termos é ainda melhor.

"Não há nada particularmente canadense com relação ao Rush no palco", reflete Gene sobre a questão das diferenças culturais. "Fora do palco, sem dúvida, havia alguma coisa canadense. Diziam 'por favor' e 'obrigado'. Não eram astros do rock cuzões como Gene Simmons. Eram seres humanos profundamente gentis. E, no palco, não agiam de maneira arrogante como se dissessem 'Vou cavalgar sua namorada enquanto você não estiver olhando'. Eles só estavam lá para se apresentar e tocar sua música. Mas não vejo o Rush como uma banda canadense. Eu vejo como uma banda mundial. Porque se o seu material for bom, não vai apenas atrair gente que gosta de A Foot in Coldwater, essa sim era uma banda canadense – vá se informar. Ou Headpins. Você não quer uma coisa que pareça local demais; quer algo que pareça vasto e universal."

“Eles estavam lá fazendo o trabalho deles”, reflete Liam, respondendo sobre como uma típica banda de rock se comporta. “Não quer dizer que não saíamos de vez em quando com as outras bandas, mas naquele momento apenas tínhamos uma postura um pouco diferente com relação à vida. Éramos mais maduros. Éramos canadenses. Não éramos tão radicais, queríamos levar as coisas um pouco mais devagar. Tínhamos observado outras pessoas se queimando e não queríamos fazer parte daquilo. Amávamos ler e todos gostávamos de um estilo de vida mais tranquilo – eu ainda gosto. Às vezes, o que me deixa mais feliz é ler um bom livro num dia tranquilo. Não estávamos lá para cair na farra. Não quer dizer que não nos divertíamos, simplesmente tínhamos nosso próprio conceito de diversão. Mas as festas mais loucas, isso não fazia parte do DNA deles, não era o tipo de lugar onde queríamos estar. Acho que de alguma forma sabíamos ter uma visão mais ampla de tudo, bem no começo, fazia mais sentido para nós. Talvez não nos déssemos conta de por que fazíamos aquilo, mas já estávamos em busca de longevidade. E dá para dizer que isso era uma coisa que certamente havia no Rush – eles sobreviveram mais que muitas outras bandas.”

Seguindo as datas com o Kiss, além de shows diversos com artistas como Hawkwind e T. Rex, o Rush teve algumas apresentações em Ontário com a banda de hard rock escocesa Nazareth – que os levaria por todo o território do Canadá no ano seguinte. Na metade de novembro de 1974, o Rush abriu para a lenda do blues rock irlandês Rory Gallagher nos Estados Unidos. “Caras muito legais e um bom irlandês”, lembra Ian Grandy. “Tínhamos o National Sound lá, que cuidou muito bem de nós. É

uma das razões pelas quais trabalhamos com eles por tantos anos, e Rory era um cara interessante. Eram uma banda realmente profissional. Tocavam em todos os lugares, e o roadie principal deles, Tom O'Driscoll, na verdade se tornou o mentor de quase todos nós."

E então, de repente, já estava na hora de fazer um novo álbum, o primeiro com o "novato". Ian conta: "Voltamos para casa no Natal, e nosso show seguinte seria em 10 de janeiro, acho. E eles entraram no estúdio e simplesmente deram a largada". Para concluir o trabalho, a banda deixou de fazer alguns shows nos Estados Unidos com o Blue Öyster Cult logo depois do Natal, ainda em dezembro. "Há uma foto de três roadies sentados sobre os cases no encarte de Fly by Night. Esse foi o show seguinte, aquele que fizemos no meio da produção do álbum, aqui na Humber College. Era a única data disponível. Não sei como fizeram, mas acho que já estavam com as músicas prontas. Não foi como mais tarde, digamos, com o álbum Hemispheres, quando passaram a experimentar e explorar sem parar".

Capítulo 3. Fly by night

“Neil é um leitor voraz autodeclarado. Gosta de ler. Depois do show ele voltava… para ler. Anthem de Ayn Rand, a Trilogia da Fundação de Isaac Asimov, todas essas coisas. E também as letras, ele me mostrava essas coisas. E é engraçado, pois Peter Criss, que era um cara das ruas e praticamente um semianalfabeto – e falo isso no bom sentido –, o chamava de Big Head Morgan, Morgan Cabeção. Não faço ideia do motivo, mas tinha a ver com o fato de Neil ser letrado e um ávido leitor, e Peter não”, conta o frontman do Kiss, Gene Simmons, sobre aquela que seria a maior mudança para o Rush. A banda estava prestes a criar o crucial segundo álbum, que se chamaria Fly by Night. Big Head Morgan seria o autor das sábias palavras, não Geddy Lee. Nem John Rutsey. Nem Peter Criss.

“Mas quem se tornou fã do Rush com o primeiro álbum provavelmente teve um problema com a chegada de Neil Peart”, continua Gene. “Em ‘Working Man’ e em parte dos primeiros trabalhos da banda, havia uma onda mais ligada ao R&B e blues. Mas então é claro que não se pode forçar os caras a fazer o que eles não querem fazer. E, de repente, com um baterista que escrevia as letras, os caras ficaram livres para apenas tocar. E isso estava neles. Olha, não tem como ser convincente ao fazer alguma coisa da qual não se está convencido. E isso não é apenas um jogo de palavras. Não tem como subir lá e ser o Rush se não for. Portanto, se tornaram o que são porque era o que queriam se tornar.”

Como foi delineado por Ian Grandy, assim como nos tempos de escola, o Rush aproveitava ao máximo o período longe da sala de aula e, durante o feriado de Natal, fizeram seu dever de casa. Durante todo aquele tempo morto na estrada, ficavam pensando no que dizer dentro dos carros e nos quartos de hotel, mantendo-se ocupados durante as cobiçadas, porém raras passagens de som. A evidência está bem ali no encarte de Fly by Night – escrito na estrada, gravado num flash entre os compromissos intermináveis de turnê.

“Enquanto ficávamos viajando por aí, trabalhávamos nas músicas”, confirma Neil. “Se alugássemos um carro, de verdade, parecíamos os Monkees. Sabe, Alex tinha um violão e trabalhávamos numa música num carro alugado, num quarto de hotel depois de um show – foi basicamente assim que Fly by Night foi criado. Na época, acrescentei minhas páginas com letras rabiscadas à mão. Anotava as cidades em que todas aquelas músicas foram escritas, e elas variavam radicalmente por todo o mapa porque quase sempre partes eram compostas desse jeito ad hoc. Assim grande parte do álbum foi com certeza concebido “on the fly”, ou seja, indo ou vindo, portanto Fly by Night é um título bem propício pensando em retrospecto.”

“Eu lembro que eles estavam compondo algumas músicas para Fly by Night a caminho de Cleveland um dia”, recorda Howard, confirmando o relato de Neil sobre criar as canções dentro do carro. “Eu estava dirigindo, e eles estavam tocando violão dentro carro, organizando as músicas. E eu ia para o sul, não percebi que estava dirigindo para o sul quando na verdade eu deveria estar indo para o norte. Eu realmente me distraí. Estávamos nos divertindo tanto.

“Estávamos rodando havia algumas horas – foi na época em que alugávamos um carro na Hertz e pegávamos a estrada, e trocávamos de carro se quiséssemos – e eu vi uma placa para Cape Gerardo, aí pensei: ‘Cape Gerardo? Não me parece familiar’. Estávamos indo para

a Costa Leste, e então me dei conta, cara, eu estava na rodovia 55 rumo ao sul havia horas, e agora a gente tinha que dar um jeito de chegar a Cleveland.

“Então tive uma ideia: que tal irmos para Evansville, Indiana? Seguimos até Evansville, Indiana, e depois pegamos um avião de Evansville até Cleveland. Peguei o telefone, fiz algumas ligações e descobri que horas o voo sairia. Mas depois pegamos uma chuva torrencial e trânsito congestionado, não conseguíamos avançar, e eu lembro que chegamos a Evansville a tempo de ver o avião decolar sem nós. Assim, a gente simplesmente teve que pegar a estrada de carro de novo. Foi um processo longo e horrível, mas conseguimos chegar a Cleveland à noite e fazer o show, como sempre. Mas, sim, eles escreveram muita coisa dessa maneira e criaram muitos riffs. E reviravam estrofes e refrões, podiam usar a parte do refrão como estrofe e a estrofe como o refrão.”

“Nós não tivemos muito tempo para improviso”, continua Neil. “Não havia passagem de som, sabe, como banda de abertura de um show com três, quatro ou até cinco atrações. As passagens de som eram extremamente raras e, mesmo se acontecessem, com certeza não havia o luxo de podermos tocar por muito tempo. Talvez nas datas nos clubes conseguíssemos passar o som, porque era onde tocávamos sets mais longos e havia tempo para nos demorarmos e tocarmos juntos de verdade. Mas, em geral, todos os primeiros

álbuns foram uma questão de sair da estrada e gravar num período de duas semanas. Acho que tivemos duas semanas, apenas 10 dias dentro do estúdio para fazer Fly by Night, e grande parte do disco teve que ser criada mesmo “on the fly”, nessas idas e vindas. Antes disso, provavelmente conseguimos compor e tocar só duas músicas, mas o resto foi todo arranjado e orquestrado, como se viu, com guitarra, baixo e bateria.

“Aprender a tocar com eles todos plugados tinha que ser rápido, assim voltamos direto para a estrada depois daquela intensa efervescência criativa, tentando fazer um álbum do qual gostássemos. E foi simples assim – tentar fazer uma coisa de que gostássemos. Chegávamos a dormir no chão do estúdio e depois íamos tocar em alguma faculdade ou algum colégio naquela noite, repetindo tudo no dia seguinte. Então todos esses álbuns foram feitos dessa forma. Portanto não havia muito tempo, ironicamente, para explorarmos, não como temos agora, o que é interessante. Mas alguém certa vez disse com sabedoria que se tem a vida inteira para fazer o primeiro álbum e seis meses para fazer o segundo. No entanto, a maior parte daqueles seis meses passamos na estrada.

“Como tantas coisas, foi algo inteiramente acidental”, pondera Neil ao contar como acabou se tornando o homem das palavras do Rush. “Escrevi algumas letras de música com a J.R. Flood. Eu não levava isso muito a sério, mas sempre gostei de ler, e escrevia poesia de segunda, acho que era apenas outro tipo de expressão que quis experimentar. Como eu já tinha feito isso antes, e nem Geddy nem Alex pareciam muito interessados, começamos a conversar sobre o novo material logo de cara.

“Eles já tinham algumas músicas. Lembro que ‘In the End’ já estava pronta na época, e tínhamos ensaiado essa música logo nos primeiros dias juntos, portanto já estávamos pensando dessa forma. E a música que se tornou ‘Anthem’, nós já tínhamos tocado na primeira audição. Então muita coisa estava começando a se estruturar. E assim como na J.R. Flood, pensei: ‘Vou mostrar algumas letras para ver se vocês gostam’. E tudo surgiu a partir dali sem qualquer intenção ou desejo profundo da minha parte. Tocar bateria era o que realmente importava, era o principal na minha vida; escrever as letras era questão de poucas semanas, em poucos anos. É claro, hoje penso nisso o tempo todo e fico fazendo anotações, como uma disciplina; mas não, começou mesmo só com ‘Acho que consigo fazer isso’. Como na primeira banda: ‘Posso desenhar o pôster?’. Foi simples assim, natural.

“Outra coisa que surgiu naquela primeira turnê foi esse sentimento de ‘E agora?’”, continua Neil. “Sabe, isso não é o suficiente para a minha vida. Além da leitura havia a escrita”. Alguém pode deduzir

que escrever também ia muito além da bateria e do trabalho maçante da turnê e de estar em contato constante com um batalhão de pessoas. Em outras palavras, para um cara como Neil, sem rodeios, a estrada se tornaria desagradável bem rápido.

“Para ele, o melhor seria simplesmente ficar lendo”, explica Donna Halper. “Neil conhecia filosofia, poesia, e como ele mesmo admitiu, era autodidata, mas ainda assim sabia todas essas coisas. E acho que naquele tempo Geddy ainda tentava encontrar o próprio caminho, falando sério. Estava fazendo a transição de ‘Ok, somos uma banda de bar’ para ‘Somos uma banda para pessoas que

pensam. Sei fazer isso?'. Acho que resume bem o que estava acontecendo. E a resposta foi 'Sim, eu sei fazer isso', e então houve a transição. Não tenho a impressão de que isso atormentava Alex. Acho que, com o passar do tempo, Geddy e Neil criaram uma parceria muito forte.

"Mas vamos encarar os fatos. Quando surge uma nova direção, é assustador porque se conhece a versão antiga. Você sabe como as coisas funcionam. Quero dizer, conhecíamos John há anos, entende? E John já não estava mais na banda por uma razão qualquer, e havia esse cara novo, e os caras começaram a pensar em quem se tornaram com ele por perto. Eu estava lá durante esse período de adaptação, e provavelmente foi a última vez que tive que fazer o papel de irmã mais velha porque, depois daquilo, surgiram outras pessoas. Eles tinham empresários, roadies, técnicos, de repente estavam rodeados de pessoas. Mas naqueles anos formativos iniciais, eram apenas três garotos de Toronto tentando descobrir quem eram e se tornar quem queriam ser."

O produtor Terry Brown foi convocado mais uma vez enquanto o Rush testava as músicas para o álbum seguinte no estúdio.

"Ele era ótimo", conta Alex. "Era uma pessoa tão legal de se ter por perto. Realmente o respeitávamos, seguíamos seu exemplo. Ele era um ótimo engenheiro de som, um bom produtor e nos compreendia, nós amávamos o pequeno estúdio dele, o Toronto Sound. Era muito aconchegante – não que a gente tivesse conhecido vários outros lugares.

Foi apenas uma relação de fato confortável, e todo mundo estava se dando bem. Parecia lógico que continuássemos trabalhando com ele, assim como a maioria das bandas fazia na

época. Sei que passei a gostar dele imediatamente enquanto fazíamos nosso primeiro disco. Acho que ele fez um ótimo trabalho. A gravação estava mesmo uma bagunça, e ele deu um jeito naquelas oito faixas para extrair a coisa toda e consertá-la. E eu pensei: 'Esse cara é um gênio'. Com Fly by Night, acho, nos sentimos tão confortáveis com ele como sempre seria. Então, sim, tudo aconteceu muito rápido com Terry."

"Estava completamente além do meu alcance", continua Terry, sobre a substituição de John por Neil. "Quando a banda voltou para fazer Fly by Night, era Neil quem tocava bateria, e foram feitas as devidas apresentações. Era uma banda totalmente nova, e nós começamos a trabalhar. Fiquei muito impressionado. Para começo de conversa, tão logo Neil se sentou atrás da bateria, foi um verdadeiro cavalheiro, e foi muito bom ver que os rapazes estavam se sentindo bem e ansiosos para criar alguma coisa com esse novo integrante. Então começamos a ensaiar, e eu fiquei bastante impressionado – na verdade nunca mais olhei para trás."

Quanto ao que Neil trazia além da destreza na bateria, Terry observa que "com certeza contribuía para a composição das músicas, o que John, até onde sei, nunca fez. E de fato, até aquele ponto, estive envolvido com o primeiro disco pelo lado de fora, como eu disse. Então realmente não conhecia muito bem as engrenagens internas da banda. Era difícil para mim. Como músico, acho que Neil tinha habilidades distintas que talvez John não tivesse. Embora John fosse um bom baterista, e com certeza capaz de dar conta do recado na época, dava para dizer que Neil tinha aspirações para levar a coisa toda mais além. Portanto, foi algo realmente positivo. Ele era um ótimo baterista, mesmo naquele tempo. E, é claro, ao

colocar suas letras na jogada, além da habilidade de composição, tudo isso fez uma grande diferença e mudou o som da banda desde então. Eles nunca mais olharam para trás."

Fly by Night, lançado no final do inverno, em 15 de fevereiro de 1975, apresentava na capa uma imponente coruja-das-neves, ameaçadora, pousada sobre um pedaço de terra cercado pela neve. Nas entrelinhas, a imagem indicava que o Rush era uma banda do Canadá, uma banda que teve de voar bem longe das longas noites canadenses para visitar a terra da oportunidade. A pintura é de autoria de um sobrevivente de campo de concentração, Eraldo Carugati, também conhecido pelas ilustrações de cada um dos quatro membros do Kiss para as capas dos álbuns solo lançados simultaneamente em 1978. Comparando o primeiro álbum do Rush com o segundo, não houve exposição de marca, não havia o logo da banda – e com um nome de quatro letras, teria sido fácil colocá-lo na capa. Na contracapa, o grupo é retratado como se estivesse congelado no tempo, as fotos impressas lado a lado sobre uma paisagem vasta coberta de neve. Fly by Night foi o primeiro álbum da banda lançado no Reino Unido pelo selo azul e prateado da Mercury, acompanhado de encarte com as letras.

Após o impacto criado pela arte da capa, chegamos à sonoridade do disco, quando o ouvinte é confrontado com "Anthem", um redemoinho compacto de instrumental agitado que encontra o Rush inventando o metal progressivo em modo conciso. Trata-se realmente de uma ideia simples, um hard rock misturado com rock progressivo. Quanto à letra, Peart jamais se arrependeria de "Anthem". Desde então, essa música o levou a defender Ayn Rand, a rainha da filosofia do egoísmo, em várias entrevistas. Mas é claro,

Neil lia de tudo, e Rand (ou Nietzsche, ou os escritores da geração Beat) foi uma incursão natural para um jovem que procurava celebrar a energia masculina – como qualquer homem pode afirmar olhando para décadas passadas, ele era mais produtivo de diversas maneiras em seus 20 ou 30 anos de idade, mais seguro de si mesmo, criativo e ousado.

Esse é o motivo pelo qual o rock ‘n’ roll sempre foi a arena dos jovens. Os homens inevitavelmente lembram de seus 20 e poucos anos desejando que tivessem domado toda essa energia com mais foco. Isso

combinado com “No que eu estava pensando?”. Então aqui está Neil direcionando o público para grandes livros. Estudantes universitários também estão imersos nesse tipo de coisa e fazem isso, mas Neil, bem como Alex e Geddy, foram autodidatas por necessidade, e assim como a brilhante e brilhantemente simples ideia de executar colando riffs para atribuir arte ao rock, por que não usar esse veículo que tinham para fazer o que os universitários faziam?

Quanto à nova diretiva de múltiplas camadas nas músicas, empilhadas como mortos em combate através não de uma, mas de duas introduções em “Anthem”, Geddy afirma: “Estávamos interessados em rock progressivo e mais complexo. Não queríamos continuar como uma banda simples e básica. Amávamos essa atitude de bandas como Genesis, Yes e ELP, e ao mesmo tempo gostávamos daquela coisa mais bruta do Led Zeppelin e do som dos álbuns do Jeff Beck e dos Yardbirds – gostávamos de todas essas coisas. Então queríamos deixar nossa música mais ousada, e foi isso que iniciou nossa ruptura com John, e o que tornou Neil uma

opção tão atraente, porque ele também estava totalmente interessado nessas coisas."

Terry também estava ansioso para trabalhar com o novo baterista. Ele sentiu que esse sopro de ar fresco trazido por Neil foi necessário para o sucesso longevo da banda. "Eu diria que, dado o estilo de material que faziam na época e para onde estavam indo, a duração da banda teria sido bastante limitada com John. Porque quando Neil se juntou a eles, trouxe um lado inteiramente diferente do grupo que não existia antes e inspirou os rapazes a fazer o que estavam fazendo. Me obrigo a dizer que as chances de fazerem tanto sucesso seriam bem limitadas com a saúde de John do jeito que estava. Não há o que discutir. Não teria acontecido. Teriam se separado. Neil entrou e os salvou.

"Para começo de conversa, ele veio com toda essa expressão lírica que queria dar à banda", continua Brown. "Era um ótimo músico e deu à banda uma perspectiva totalmente nova sobre a vida. Naquele ponto, era quase complicada demais, mas conseguimos fazer dar certo. E sentimos que seria o caminho a seguir. Não foi minha decisão, naquela época eu apenas coproduzia esses álbuns. Fizemos Fly by Night em 21 dias, desde o primeiro instante em que entraram no estúdio até quando saíram de lá e Vic recolheu as fitas máster. Foi tudo incrivelmente rápido. Então não tive muito tempo para formar uma opinião. Fiquei muito feliz com o desempenho de Neil, adorei a direção que o som estava tomando e senti que havia um potencial tremendo."

"Percebi isso com a combinação de rap e rock", reflete Neil, falando da ideia de metal progressivo, "achei o Faith No More incrível quando eles apareceram, e depois o Cypress Hill e o Rage

Against the Machine, como isso fica recluso a bolhas por aí até estourar de repente. E com o reggae e o rock foi assim também. O reggae ficou dentro de uma bolha fora do radar e então, de repente, no final dos anos 1970 – bum.

"Mas nós simplesmente tocávamos as músicas de que gostávamos. Sempre fomos orgânicos assim, e ainda somos, através de todas aquelas mudanças. Foi sempre uma questão de tentarmos tocar o tipo de música de que gostávamos. Já falei sobre isso antes: 'Amo música de tal maneira que quero tocar'. O que se seguiu foi uma reação química fundamental. Na época, tínhamos um pé em ambos os campos, estilisticamente, enquanto jovens músicos. Crescemos ouvindo The Who, Led Zeppelin, Yardbirds e presenciamos o nascimento do hard rock. E ao mesmo tempo, éramos fãs de toda a cena progressiva. Portanto, para nós, se tratava apenas de uma expressão do que gostávamos. Não houve algo do tipo 'Vamos sintetizar esses dois estilos; se tomarmos esse elemento e combinarmos com aquele elemento, teremos algo novo!'. Não aconteceu nada disso. Nunca fomos tão autoconscientes, muito menos tão calculistas. Foi uma resposta orgânica, simples, que nos levou a fazer o tipo de som que a gente adorava. Gostávamos de tocar com volume alto e energia, e essa nova abordagem complicada e sofisticada também nos atraía".

Haveria outros exemplos da chegada subconsciente desse conjunto de crenças ao longo de Fly by Night, mas em menos de cinco minutos "Anthem" dá uma clara ideia de como isso funciona. A música também é abundante em pausas sugestivas e outras distribuições de acentos matemáticos que tornariam o Rush uma das bandas favoritas dos air drummers.

“Ah, éramos todos bebês naquele tempo”, ri Neil, lembrando aquela primeira faísca de metal progressivo que sentiu com a banda e como ela esteve presente em cada música. “É preciso lembrar que, embora parecesse que eu tocava bateria há muito tempo, fazia apenas seis anos, entende? Era nada. E eu só tinha participado de algumas bandas, dava para contar nos dedos de uma mão. Na verdade, quanto a baixistas e guitarristas, sempre tive muita sorte com as bandas com as quais toquei. Foram instrutores muito generosos comigo.

“Mas a coisa de que mais me lembro foi a intensidade do engajamento com a música, e o quanto conversamos naquele dia também – o quanto Geddy amava as músicas que escutava, era a mesma paixão que eu sentia por aquilo tudo. A interação começou bem naquela hora, foi imediata, e assim que entrei na banda para valer, passamos a tocar juntos mais e mais, com mais propósito. Então passamos a tocar com um propósito e de fato nos entendemos de imediato. Uma das primeiras coisas em que trabalhamos juntos, com certeza, foi o que se tornaria ‘Anthem’. As estrofes embaralhadas e tudo aquilo, Geddy e eu apenas nos encaixamos automaticamente e gravitamos em direção aos diferentes tipos de mudanças de que nós dois gostávamos. Houve muitos daqueles ‘e se?’”

“Best I Can” é um pouco mais do que uma canção de hard rock de intensidade média e robusta, mas Neil dá energia a ela: com viradas na caixa, trabalho disciplinado no chimbal e no cowbell. Geddy incorpora uma linha de baixo moderadamente constante e precisa, Alex acrescenta um solo cortante com wah-wah, e essa antiga música do Rush, ainda dos tempos de Rutsey, fica elegante o

suficiente para combinar com o álbum. Neil exagera na bateria pelo que a música é? Talvez, mas como poucos ousam adotar tal abordagem – disponível em profusão com Keith Moon –, de repente o Rush se encontra numa posição única. Algumas das viradas executadas no final da música seriam o fim para um baterista "elegante-estilo-menos-é-mais", mas ninguém se lembra desses caras tanto quanto nos lembramos do Professor, correto? Caso encerrado.

"Beneath, Between & Behind" é a segunda música mais progressiva de Fly by Night, impulsionada por uma muralha de som construída pela bateria atrás dos acordes jazzísticos de Alex.

"Eu estava apenas experimentando algumas coisas", conta Neil dando de ombros sobre as letras do álbum, que em geral resultaram em saltos bastante imaginativos como essa música. "Escrevi as primeiras duas letras ainda na época da J.R. Flood, uma delas era uma espécie de narrativa mitológica chamada 'Gypsy', em que o personagem cura corações partidos, e a outra se chamava 'Retribution', sobre ficar preso na luz eterna. Então o padrão e o formato estavam destinados a crescer a partir disso. Eu adoro história de suspense – como os Hardy Boys, Nancy Drew – e os livros ingleses pelo senso de mistério. Nunca pensei nisso antes, mas me ocorreu agora, e parece tão natural. Desde que eu era um garotinho, aquilo me fascinava. E quando era adolescente, Eram os deuses astronautas?, todos esses mistérios e essas teorias da conspiração, todas essas coisas me fascinavam e se tornaram parte do meu modo de pensar. E também passei por uma fase Tolkien. Quando morei na Inglaterra, li O Senhor dos Anéis e muitas outras coisas nesse estilo, e Mervyn Peake foi outro autor desse estilo de

escrita de que eu gostava. Não é muito conhecido agora, mas era um escritor maravilhoso – escrevia uma fantasia bastante sombria, tortuosa.

“E tudo isso foi uma influência, creio eu, sobre todo um modo de pensar. Não é um modo de ver o mundo de verdade, porque seria esquizofrenia. Mas se torna parte de uma mitologia própria, e você encontra metáforas e outras histórias. O Senhor dos Anéis é um ótimo exemplo, uma saga de heróis sobre superar obstáculos, a lealdade de um amigo. Todas essas qualidades que são importantes se tornam metafóricas para você numa história como essa. Então todas essas coisas se consolidaram.

“Outra influência foi observar. A primeira música de viagem, me dei conta neste exato momento, foi ‘Between, Beneath & Behind’. Era sobre os Estados Unidos e tinha toda essa inspiração das viagens pelo país, sendo que eu só conhecia Buffalo, as Cataratas do Niágara e Nova York, que visitei quando era garoto. De repente, estávamos cruzando aquele país gigante, imenso. E assim começou toda a minha história com narrativas de viagens no geral. Querer capturar o que eu via foi se tornando cada vez mais importante para mim, o modo como as pessoas se comportavam e a percepção da natureza, e todas aquelas metáforas sobre comportamento humano e comportamento natural que começaram na época. Mas a mitologia era apenas algo natural de quem tinha 22 anos de idade e foi um adolescente nerd que lia não só ficção científica e fantasia, mas também história, mistério e romances. Tudo aquilo era parte do meu ser na época, e eu estava descobrindo como exprimir. Se tratava apenas de aprender a me expressar. Em última análise, as letras de música são um meio de

expressão individual. Mas antes é necessário ter uma individualidade.”

Com relação a essa canção, em geral subestimada, mas formativa do Rush, Geddy complementa: “Estávamos em turnê com o primeiro álbum, e não fazia muito tempo que Neil estava conosco. Alex e eu reparamos no quanto ele lia e em como o vocabulário dele era bastante amplo. Nenhum de nós dois realmente gostava de escrever as letras das músicas; éramos mais ligados ao som. Então sugerimos que ele tentasse. Acho que a primeira canção – e posso estar errado –, mas acho que a primeira foi ‘Beneath, Between & Behind’. Eu leio essa música e penso, uau, era sobre os Estados Unidos. Ele estava viajando pelos país e escreveu essa música com uma abundância de palavras sobre suas observações, pensando sobre o passado dos Estados Unidos, o futuro dos Estados Unidos e a promessa dos Estados Unidos. Era mesmo inspiradora – mas muita coisa para cantar no estilo de rock que fazíamos naquela época. Foi difícil. Quero dizer, se ouvir aquela música, blá-blá-blá, eu só fico… não há qualquer pausa para recuperar o fôlego no meio dela. É uma música de energia alta, mas é uma letra que não para nunca. Às vezes devemos ter cuidado com aquilo que desejamos.”

“Eu fiquei bem feliz por não ser o vocalista”, acrescenta Alex. “Com certeza, era uma coisa inovadora e diferente. Nos tirou de vez daquela coisa rock ‘n’ roll e se comunicava de um jeito diferente. Mas ao mesmo tempo, era inegável que iria nos diferenciar do resto.”

“Sim, era bom; só era diferente”, continua Geddy. “Mas havia muitas palavras. Um bocado de palavras. E como vocalista, era difícil, algumas delas eram muito complicadas. Outras eram ótimas.

Algumas simplesmente fluíam. ‘Fly by Night’ não era difícil. Mas ‘Beneath, Between & Behind’ tinha um bocado de palavras. Então era algo novo, e tínhamos que compreender como fazer aquilo. E conseguimos fazer dar certo, eu acho, porque é uma música intensa. Fico feliz por não precisar cantá-la todas as noites.”

Alex tem outra visão sobre o real motivo de ter dado tão certo para a banda que Neil assumisse a composição das letras. Ele conta: “Foi uma ótima maneira de incluí-lo logo nesse estágio inicial, de modo que ele se sentisse parte do grupo – Neil não era apenas um músico contratado. Queríamos que ele se sentisse como se fosse um de nós desde o princípio”. Portanto, não foi apenas pelo fato de que Alex e Geddy não queriam escrever as letras e Neil sim, ou de que Neil fosse bom nisso. Geralmente, os bateristas tomam as rédeas das bandas e cuidam dos negócios. Às vezes são o juiz sábio, a voz da razão. Às vezes são o cara que faz muitas entrevistas e atua como porta-voz oficial. Às vezes são uma força criativa em termos de composição – há muitos bateristas que também tocam um pouco de guitarra. Às vezes, como no caso de Alex Van Halen, são o cara que lida com a arte de capa do álbum. Com o Rush, atribuir a Neil a responsabilidade de escrever as letras simplesmente deu certo e foi um bom modo de delegar tarefas conforme os pontos fortes de cada um e redistribuir o trabalho dentro da banda.

“Bem, isso foi uma grande surpresa”, conta Ray sobre a escrita impressionante de Neil. “Quando se ouve o álbum Fly by Night, com essas letras, se pensa em quantos álbuns mais teriam sido necessários para se chegar até esse resultado, a essa maturidade que, de uma hora para outra, estava ali. Será que teriam chegado a

esse ponto sem ele? Não sei se fiquei surpreso. Estava só muito animado. Não estávamos vendo as coisas com clareza, mas fomos em frente com tudo o que era necessário, e todos estavam dispostos a isso. Sem dúvida os três e eu estávamos dispostos. Ninguém se importava com muitas outras coisas a não ser a banda, em trabalharmos e alcançarmos o sucesso. Eu tinha a veia de empreendedor, e eles estavam muito motivados. Adoravam tocar. Acima de tudo, adoravam fazer música. Até hoje.

"Quando Neil se juntou à banda, aprendi muito sobre ele rapidamente", continua Ray. "Houve algumas resenhas que me incomodaram, e ele me disse – nunca vou esquecer isso: 'Se vai acreditar nas críticas boas, então vai ter que acreditar nas ruins, portanto não leia crítica alguma'. Ou algo nessa linha. E eu guardei isso dentro de mim, e ainda vivo com esse conselho. Você sabe, mais tarde, quando passamos a receber predominantemente críticas boas, ficou mais fácil. Todo mundo tem um ponto sensível, então é muito mais agradável e muito mais fácil num sentido, na última década, do que tinha sido antes."

"Eles escreviam músicas sobre suas experiências e o que estava acontecendo", conta Terry. "Neil trazia tudo isso à mesa, sem dúvida. E então eles adotaram um estilo diferente que desenvolveram muito depressa. Havia apenas oito músicas; não era como se tivéssemos uma lista imensa de canções das quais selecionamos oito. Tudo era muito novo, e tudo foi muito rápido."

Terry aborda um ponto interessante aí. Não se trata de uma banda, álbum a álbum, fase a fase, com um grande banco de músicas de onde pudessem selecionar, retorcer e atualizar para dar forma. O Rush sempre teve material meramente suficiente para

entrar no estúdio e gravar, e às vezes nem isso. Não havia um reservatório.

"Não consigo lembrar se alguma vez gravamos uma música que colocamos na gaveta e guardamos no armário", continua Brown. "Posso estar errado, mas não creio que isso tenha acontecido. Era sempre 'O álbum é este', e, quero dizer, o material passava por ajustes e lapidação, todas as músicas passavam, até que ficássemos felizes com o resultado. E foi assim com esse álbum. Era esquisito. Nunca de fato conversamos sobre as razões disso. Foi uma daquelas situações em que, se tivessem chegado até mim com oito ou nove músicas para um álbum específico e houvesse duas faixas ruins lá no meio, eu provavelmente teria dito 'Sabem de uma coisa? Vocês têm que dar um jeito nisso, não está dando certo'. Mas isso jamais aconteceu. Eles sempre chegavam ao estúdio com um material sólido. Sempre havia entusiasmo e energia em torno dessas músicas, portanto era apenas uma questão de fazer ajustes mínimos e apresentá-las da melhor forma possível. Cada uma dava muito trabalho, mas por uma razão muito boa."

Fechando o lado A da versão original em vinil de Fly by Night havia o primeiro e completo épico de metal progressivo, "By-Tor & the Snow Dog", muito mais longa que as duas faixas anteriores do álbum, igualmente matemáticas. Todas as três muito mais matemáticas que "Working Man" ou "Here Again", mas não muito mais longas. Agora estavam presentes duas doutrinas do rock progressivo: a longa duração e a estrutura matemática, três se incluirmos os títulos fantásticos.

"É um exemplo perfeito de como usar o veículo da fantasia", diz Peart sobre esse amado clássico do Rush. "Os cães de Ray

Danniels, um husky e um pastor-alemão, estavam sempre tentando morder nosso diretor de turnê, Howard. Então lhe demos o nome By-Tor, 'biter', mordedor. E ele tinha esse enorme husky branco. By-Tor & The Snow Dog, o cão que morde e o cão da neve – apenas uma referência aos dois cães do nosso empresário. Então foi divertido. E era realmente engraçado, para quem tem esse tipo de sensibilidade que descrevi há pouco, originada de todas essas leituras de romances de fantasia. Para brincar com isso na música, e com toda a exploração instrumental que

fizemos nela pela primeira vez tentando dramatizar uma história com musicalidade e usando todas essas fórmulas de compasso intrincadas e arranjos complicados, tudo nasceu bem ali. Nasceu da diversão e de um real senso de aventura."

Através de trabalhos embrionários do Rush como "By-Tor", Neil começou a ter uma noção das personalidades e habilidades musicais de seus dois novos colegas de banda.

"Ao mesmo tempo apaixonado e metódico" é como Peart descreve Geddy como um estudante do baixo. "Acho que não se pode juntar duas características aparentemente dicotômicas, mas de fato elas trabalhavam muito bem juntas. É o que permite que alguém dedique todo esse tempo para se aperfeiçoar. Quando se é um jovem e apaixonado fã de rock na adolescência, algo com o que me identifico totalmente, não há nada que se prefira fazer além de tocar seu instrumento. Todo o resto era apenas interrupções em torno do foco principal.

"E com certeza Geddy se concentrava no baixo dessa maneira ainda na adolescência. Adquiriu proporções imensas a partir dessa paixão, e depois conseguiu ser metódico com relação às partes e

aos riffs, a aprender os elementos de técnica e assim por diante. Tudo isso é construído ao longo do tempo, mas não poderia ser construído sem o elemento da paixão pelo instrumento. É isso que compartilhamos, trazer a mesma dedicação e a mesma inspiração para o instrumento e a partir dele, e depois ter a disciplina de passar muito tempo acertando as coisas.

“Se estivermos trabalhando nas partes juntos, nossa disciplina é infinita. Nós dois ficaríamos para todo o sempre numa parte da seção rítmica, pegando cada incursão das atividades de cada um, e os adornos, juntos, conversando ou num tipo de telepatia, sendo intuitivos um com o outro, seja na composição ou na gravação ou até mesmo no palco. Você sabe, essa parte certamente é a mais avançada… Eu sempre digo que o show ao vivo é o teste mais avançado possível.”

“By-Tor” também evidencia o ouvido apurado de Geddy para melodia, explica Neil, quando se trata do baixo. “É claro que muitas vezes,

sem dúvida, quem é jovem e fanático por baixo vai se concentrar na técnica. E isso é bastante natural, mas talvez percam a percepção geral da melodia. E Geddy toca baixo como um cantor, porque ele entende a melodia dessa forma, e o fraseado – muito importante. A melodia e o fraseado crescem a partir disso, e o baixo não é apenas um instrumento de apoio para todos os efeitos. É uma parte de sua personalidade musical, portanto reflete com muita força essa noção de ritmo e um senso de fraseado. Da mesma forma que eu escrevo as letras como um baterista, com o senso de síncope, acho que ele com certeza entende o baixo com essa compreensão maior inata que só um cantor pode ter.”

De forma curiosa, Geddy usa a mesma palavra para descrever seu novo colega de banda em Fly by Night.

“Neil é metódico, e ele poder ser irritantemente metódico… Consistente. Tenho observado que, quando ele vai fumar, pega um cigarro quase sempre na mesma hora, pontualmente. Quero dizer, ele é tão metódico que não dá para acreditar. E é muito organizado. Gosta de ser organizado, tudo é levado em consideração. Neil não diz nada que não tenha sido pensado antes, exceto quando estamos brincando e contando piadas. E até mesmo nessas ocasiões ele pensa muito rápido. O que muitas pessoas não se dão conta a respeito dele é o quanto ele é engraçado. E o quanto é gentil. Sabe, as pessoas chegam até ele, e eu adoro observar pessoas abordando Neil, porque ele é essa criatura que parece um deus, Neil Peart, e eles não enxergam o mesmo cara que eu vejo, porque já o vi em todas as versões possíveis. Já o vi depois de uma viagem de 12 horas na estrada, quando ele estava exausto e acabado, e nós todos dormimos no mesmo quarto. Já o vi nas versões boa, má e feia. Nós todos já vimos uns aos outros nas versões boa, má e feia. Ele é muito mais pateta na vida real.”

Um indicativo da natureza brincalhona de Neil, segundo Geddy, é que a letra de “By-Tor” na verdade não passa de uma piada que saiu do controle. Ele conta que os caras deviam estar muito chapados quando conjuraram essa ideia do nada. Também era meio bobo o fato de a música ter quatro partes, e uma das partes também ter quatro partes. Neil conta que batizar o primeiro movimento de “At the Tobes of Hades” – “Nas Tobes de Hades” – foi uma ideia que surgiu por causa do pai de um amigo que costumava dizer “Está mais quente que nas Tobes de Hades”. O que também é

engraçado e curioso é que nessa primeira seção da música a banda entra instantaneamente numa estrofe com letra. Em geral, com uma jornada musical gigante de rock progressivo – não só do Rush mas de todo o resto –, há uma intro após a outra antes que o sábio se pronuncie.

O produtor Terry Brown deve ter arregaçado as mangas e colocado a mão na massa numa viagem prolongada como essa. “Nem precisa dizer”, afirma Terry, “um conceito interessante de ficção científica precisava ser explorado. Foi muito divertido, e acho que fizemos um bom trabalho com ela. Mas levou muito tempo para que ela fizesse sentido para os fãs, eu acho, e sem dúvida para a gravadora.

“Mas sim, eu sempre procurei me envolver para dar uma forma à música, em certo nível, dependendo de quanta lapidação fosse necessária. Não lembro quanto esse álbum precisou disso. Fizemos uma extensa pré-produção, gravando e mixando num período de três semanas, e terminamos o disco em três semanas. Então foi tipo um turbilhão naquele momento. Tivemos meio que baixar a cabeça e trabalhar, e além disso confiar muito no instinto em vez de seguir a lógica e acreditar bastante na experiência que você usa instantaneamente - ‘Precisamos fazer isso e aquilo, vamos lá, vamos lá’.

“Foi um verdadeiro experimento com essas novas músicas. Com o primeiro álbum houve muitas críticas – e ainda há de certa forma – com relação à direção que a banda tomava. Ao passo que com Fly by Night eles tinham a própria ideia ganhando forma, com clareza. Não havia dúvida de que o som deles não era parecido com nenhum outro, logo isso era realmente uma coisa boa. Foi

emocionante me envolver mais com os vocais de Geddy e ouvi-lo cantar naquele estilo inigualável. Quero dizer, naquela hora não eram mais apenas três músicas, era um

álbum inteiro, então foi tudo muito impressionante. E também havia os solos. Quero dizer, havia tantas coisas, os sons do baixo, a habilidade deles como músicos que tinha de fato começado a desabrochar. Passei a me dar conta do potencial. Naquele tempo, a voz de Geddy era única. Não consigo pensar em ninguém mais que se parecesse com ele. Algumas pessoas amavam sua voz, e outras a odiavam totalmente. Então era algo especial."

Nesse momento em que o mundo começava a se dar conta de que o Rush estava criando um posto avançado na consciência da cultura pop – ou pelo menos na área de rock pesado da indústria musical, ambiente debatido pelas revistas Circus, Creem e Hit Parader –, haveria um debate franco sobre a voz de Geddy Lee.

Neil explica: "Na época em que entrei na banda, Geddy com certeza estava deixando de ser um cantor de banda de bar para cantar contra um ataque furioso de amplificadores distorcidos e sistemas de PA e amplificação ruim. Então, como ele mesmo conta – e acho que seja verdade –, cantava naquela extensão vocal e intensidade só para conseguir se sobrepor a toda a barulheira. Quando se começa a compor e gravar, o que acontece é que se consegue explorar as nuances do vocal. Naquela época, ele também recebeu muitas críticas por causa da voz estridente. E ficava meio constrangido por causa disso. Entenda, qualquer um ficaria. Não há nada mais pessoal e particular do que sua própria voz, certo? As pessoas podem falar do jeito como você toca bateria

ou guitarra, mas sua voz, ela faz parte do seu íntimo de um modo muito real.

“E ele recebia comentários bem desagradáveis sobre sua voz. Até hoje citamos alguns, coisas que foram ditas em críticas horríveis ao longo dos anos, no vídeo de preparação para a turnê e tudo mais. Diziam que Geddy tinha engolido um punhado de lâminas de barbear e coisas assim. Sabe, isso o incomodava. E, ao mesmo tempo, ele tinha a ambição de cantar numa paleta mais ampla e dominar isso, já que estávamos explorando muitas coisas naqueles primeiros álbuns, usando diferentes dinâmicas em diferentes tipos de música sem qualquer limitação. Ele teve a oportunidade de experimentar essas coisas e aprender sua arte, assim como nós todos, e se tornar melhor e ser capaz de estabelecer uma extensão vocal que combinasse mais com o clima e a emoção”.

Alex lembra que os críticos diziam que “a voz de Geddy era como o Mickey Mouse sob efeito de gás hélio e que éramos uma banda pretensiosa copiando o Led Zeppelin e acrescentando espadas e bruxaria e todas essas coisas. Provavelmente, a maioria das críticas era ruim. Mas havia algumas que eram boas, e descobrimos que tínhamos um público cada vez maior que não se importava com nada disso. Eles gostavam da banda e gostavam do que fazíamos e do que estávamos tentando fazer. Éramos um pouco mais cuidadosos com o modo como escrevíamos as músicas e com certeza como escrevíamos as letras e juntávamos tudo.

“Tivemos uma forte base de fãs dominada por homens desde o início, mas eles transformavam em cult as bandas de que gostavam. Acho que a maioria das pessoas que gostam de uma banda que ninguém realmente conhece aprecia essa singularidade. Sentem

como se tivessem descoberto algo, e foi assim que as coisas se desdobraram naqueles primeiros anos. Não sei se foi desencorajador ler matérias ruins sobre nós na imprensa. Quero dizer que depois de um tempo só pensávamos, ‘Ah, tá, tanto faz’. Meio que nos acostumamos com aquilo. Com certeza estávamos abertos a qualquer tipo de crítica, porque a gente aprende com coisas assim. Mas em geral os críticos daquela época estavam apenas tentando parecer inteligentes, descolados e moderninhos.

“Acho que como sobrevivemos a todos aqueles críticos da época e depois de passadas várias gerações, esses caras hoje em dia nos respeitam com certo rancor porque ainda estamos por aí. A banda é diferente do que era no passado. O Rush sempre foi o tipo de proposição ‘ame ou odeie’. Quero dizer, o que a imprensa diz não importa de verdade para nós. Tudo tem a ver com os fãs, com a gente e o nosso relacionamento com eles. Os tempos são tão diferentes agora. Com toda essa rodovia de informação, a conexão é muito mais clara. Prefiro ler as resenhas escritas pelos fãs do que por algum cara que sempre nos odiou e sequer assistiu a metade de um show nosso.”

“Ah, eram horríveis demais para lembrar”, conta Ray sobre os comentários ruins a respeito da voz de Geddy. “Sempre havia isso, quando ele cantava, diziam que estava tentando imitar Robert Plant, mas na velocidade de 78 bpm em vez de 45. Disparavam insultos constantes nessa linha. Mas nunca foi assim com o público. Nunca houve esse clima negativo por parte do público quando estavam no palco, de jeito nenhum.”

Virando para o lado B do disco Fly by Night, somos convidados a avaliar a faixa-título do álbum. “Fly by Night” é o single meio pop,

praticamente um hit com guitarras o suficiente, que salvou o Rush e lhes permitiu mais uma chance de lutar. Foi a primeira música que os membros da banda criaram juntos, composta durante uma folga de três dias em East Lansing, Michigan. É importante observar que muitos fãs consideram “Anthem” como a primeira música que escreveram juntos, mas ela foi composta lá no início, antes mesmo que Neil chegasse ao grupo.

Os resultados foram promissores, deixando claro que antigas canções originais como “Garden Road”, “I’ve Been Runnin’”, “The Loser” e “Fancy Dancer” não seriam promovidas para o vinil. Assim como “Best I Can”, “Fly by Night” é uma canção de rock tradicional em ritmo acelerado pensada para não agredir, mas então o baterista dispara um monte de batidas, agressivas apenas para ouvidos que precisam de um aperitivo pop na música de modo que ela seja fácil de ouvir do começo ao fim. Neil faz de “Fly by Night” uma faixa levemente excêntrica, um pouco maluca, assim como a voz estranha e aguda de Geddy. Por outro lado, a canção é um exemplo sólido de um cortejo de partes válidas bem escritas e integradas, no agregado, para se tornar o single moderado de um trabalhador. O lançamento holandês do single, tendo “Best I Can” no lado B, constituiu o primeiro compacto da banda com capa.

Quanto às letras, “Fly by Night” traz Neil recordando com saudosismo sua tentativa de bater as asas com o próprio jeito dramático, indo – voando – para Londres, Inglaterra, a fim de se tornar uma sensação como baterista. É uma música sobre o sonho do rock ‘n’ roll, mas ele sabiamente se expressa de forma universal, fazendo com que qualquer um que se encontre prestes a iniciar um novo capítulo na vida se identifique com essa faixa. Refletindo a

típica modéstia canadense, a música não subiu muito nas paradas, chegando à posição 88 nos Estados Unidos e 45 no Canadá, mas discretamente também serviu como a razão principal pela qual o álbum como um todo tenha vendido bem, chegando à posição 113 na parada Billboard 200 e batendo no número 9 em casa, no Canadá.

Em seguida há “Making Memories”, um folk rock curioso e vigoroso parecido com Crosby, Stills, Nash & Young.

Para sua parte com slide, Lifeson usou um tubo de batom feito de metal. Expandindo o que Howard já disse, Alex explica: “Foi escrita numa viagem em que nos perdemos na estrada. Era em algum lugar no Meio-Oeste – Indiana, talvez. Esqueci para onde estávamos indo, mas pegamos uma saída à direita quando deveríamos ter virado à esquerda. Seguimos pelo caminho errado por algumas horas e estávamos dentro do carro com um violão, e era assim que escrevíamos as músicas naquela época. Quase tudo era feito nos camarins e nas passagens de som. As letras de Neil também eram escritas na estrada. Essa música foi toda composta antes de entrarmos no estúdio.”

“Rivendell”, batizada assim em homenagem à cidade dos elfos em O Senhor dos Anéis, é o tipo de música folk medieval tranquila, com a inclusão de vocais em falsete que tacitamente amparam a credibilidade do rock progressivo. Esse tipo de instrumentação com violão acústico se resume a exibir versatilidade e atemporalidade, para não mencionar certo pedigree europeu. Sem dúvida não se ouve nada parecido num álbum do Kiss ou do Aerosmith, mas com certeza se encontra numa indulgência solo de Steve Howe. Nem “Making Memories” nem “Rivendell” se tornaram parte do setlist da

turnê que se seguiria, mas todas as outras músicas do álbum estariam presentes.

Fly by Night fecha com “In the End”, um rock épico raiz e meio lânguido, que está mais próximo de “Here Again” e “Working Man” do que a faixa Rush 2.0 “By-Tor & The Snow Dog”. De fato, assim como “Best I Can”, essa faixa faz parte da era pré-Peart, com a letra escrita por Geddy Lee.

Após o lançamento, em 24 de março de 1975, o Rush ganhou o primeiro de muitos Juno Awards (a versão canadense do Grammy), recebendo um título que é considerado, de brincadeirinha, uma maldição: Banda Mais Promissora. A banda, que estava na estrada cruzando o Meio-Oeste dos Estados Unidos, soube do prêmio num telefonema de Ray, já meio bêbado por festejar a notícia; o Rush fez a própria festa mais tarde naquela noite. Duas semanas antes disso, Alex se casou com Charlene, sua namorada desde o final dos anos 1960, e naquele momento já mãe de seu filho primogênito, Justin. Dois anos mais tarde, o casal deu as boas-vindas a outro filho, Adrian.

De volta à estrada – porque essa era a fórmula –, o Rush estava agendado com uma desconcertante série de outras bandas, incluindo os parceiros regulares de shows do ano anterior, o Kiss.

“Ah, nós fizemos milhares de shows com o Kiss”, conta Alex. “Em 1975, tocávamos para uma média de três mil espectadores, então eram teatros pequenos. Não éramos bandas grandes de maneira alguma. Essa era a realidade para os dois grupos nas nossas primeiras turnês. E nos tornamos muito próximos, ficamos bons amigos de verdade, estávamos juntos o tempo todo. Nos dias de folga, nos reuníamos, saíamos para jantar. Nos dias de show,

ficávamos sempre nos camarins uns dos outros. Mantínhamos contato quando não estávamos na estrada. De fato, éramos bem próximos, e acho que isso aconteceu porque estávamos compartilhando essa experiência completamente nova. A gente sentava e conversava com Paul e Gene sobre música, de onde viemos, para onde estávamos indo.

"E era interessante ouvir os rapazes falando sobre o que o Kiss representava: era um veículo para ganharem muito dinheiro e participarem de todo esse circo do showbiz. A música era só uma parte de tudo aquilo, não estava dentro dos corações deles de verdade. Mas sabiam que o rock era o tipo de música que precisavam criar para as coisas darem certo. Eu me lembro dos dois sentados no meu quarto de hotel certa noite – acho que foi em Louisville, Kentucky – com dois violões, e estavam cantando todas essas outras músicas, e eram músicas muito boas que eles tinham criado, mas que jamais seriam músicas do Kiss. E, é claro, vínhamos de uma área totalmente diferente, que não tinha a ver com o showbiz. Tinha mais a ver com música e tocar um instrumento. E nosso relacionamento com eles esfriou depois que o álbum ao vivo foi lançado e o Kiss estourou. Eles se distanciaram. Ficaram indiferentes. Fomos vê-los algumas vezes, e eles simplesmente nos ignoraram, foi esquisito."

Parece que a divisão entre Gene e Paul e "o resto da banda" já estava presente mesmo naquele tempo distante.

"Ace era maluco. Ace era muito, muito engraçado", continua Alex. "E ele adorava ficar bem louco. Gostava de beber e fumar maconha, qualquer coisa para ficar louco. Mas sempre tinha uma piada nova para contar. No aniversário dele, compramos alguns

presentes, só umas coisinhas bobas, e o convidamos para vir até um dos nossos quartos. Naquele tempo, também dividíamos os quartos. Compramos um monte de bebida, fumamos uns baseados e celebramos o aniversário de Ace, e ele disse [imitando a voz aguda de Ace]: 'Sabem, caras… Não dá para acreditar. Os caras da banda em que eu toco sequer me desejaram feliz aniversário, e vocês me trouxeram todos esses presentes e me chamaram aqui. Quero dizer, caras, vocês são os melhores! São os melhores.' Eu lembro que perguntei para ele – Ace tinha comprado uma casa nova –, e eu disse: 'Como está sua casa nova, Ace?'. [Imitando a voz de Ace de novo] 'Achei bem nos conformes. Hahahahaha'. Ele era mesmo muito divertido. E Peter também era um cara legal."

A turnê que se seguiu a Fly by Night, Caress of Steel, foi a última que o Rush faria com o Kiss. "Naquele momento, tínhamos chegado ao ponto em que provavelmente nos tornamos grandes demais para abrir para eles", conta Alex. "Procuravam uma atração menor como banda de abertura, e talvez alguma coisa que estivesse mais alinhada com o que estavam fazendo."

Geddy cita o Kiss ao responder sobre exemplos dos excessos que presenciou em turnê. "Pegamos a estrada com o Kiss antes que eles começassem a ter sucesso. Os caras do Kiss sempre ficavam muito frustrados porque saíam do palco, tiravam a maquiagem, e ninguém sabia quem eles eram. Então era muito difícil para eles serem reconhecidos, e não gostavam nada disso. Aí davam essas festas loucas depois dos shows e convidavam todo mundo que estivesse por perto só para se sentirem deuses do rock. Portanto, aconteceram algumas coisas bem interessantes. Mas éramos bons amigos. Excursionamos juntos durante nossas primeiras duas

turnês nos Estados Unidos e tínhamos uma relação muito boa. Não tivemos problemas de maneira alguma. Foi só quando eles começaram a fazer muito sucesso que perderam a conexão com a realidade bem depressa."

Em 7 de junho de 1975, em San Diego, antes de voltar para casa e fechar algumas datas no Canadá, o Rush recebeu uma despedida memorável de Gene, Paul, Ace e Peter. "Tivemos uma guerra de chantilly no final da turnê com eles. Simplesmente nos cobriram com tortas daquilo, foi uma loucura. Eu ainda tinha chantilly nos captadores do meu baixo semanas depois da despedida." No final do set do Kiss, o Rush partiu para a vingança, resultando num palco coberto de creme de barbear e um bis túrgido da atração principal em rápida ascensão.

"Aprendemos muito com eles", continua Geddy. "Em primeiro lugar, independente do que você queira dizer sobre eles, no aspecto musical ou qualquer outro, como suas personalidades, naquele tempo, no início de tudo, não havia banda mais batalhadora em turnê que o Kiss. Não havia banda mais determinada a apresentar um show espetacular e fazer valer o ingresso do que o Kiss. Foi excelente poder testemunhar isso como banda de abertura. Éramos tão impressionáveis, tão imaturos

quando fomos aos Estados Unidos para fazer a primeira turnê, e eles também eram novatos. Mas eu tinha muito respeito pela ética de trabalho deles e a habilidade de produzir um espetáculo. De fato, faziam valer o dinheiro que os fãs pagavam, então essa foi uma lição muito importante para nós.

"E como se sabe, naquela época eles eram músicos de rock e estavam interessados em tocar rock, e a música deles era bem

roqueira. Assim, não posso dizer que aprendemos muito do ponto de vista musical, mas com certeza aprendemos do ponto de vista de estar na estrada, de produzir um show e da importância de todas essas coisas. Para levar em consideração tudo que está envolvido numa apresentação ao vivo, eles foram incrivelmente ilustrativos, e eram muito gentis conosco. O Kiss nos levou para muitos lugares, então sempre seremos gratos por isso.

"Mas havia muitas festas, aqueles caras gostavam mesmo de curtição, principalmente Gene. O Kiss curtia muito, e os hotéis deles eram sempre divertidos. Fizemos alguns bons amigos naquela turnê. Na verdade, nosso gerente de produção e diretor de palco, C.B., era o cara que cuidava do monitor do Kiss e foi uma das primeiras pessoas que conheci na indústria musical. Hoje eu olho para ele e sempre dou um sorriso. Acho que ele se lembra daqueles primeiros dias com muita clareza também. É tão legal ter compartilhado tantas experiências juntos e ainda contar com essas pessoas presentes em sua vida. É uma verdadeira bênção estarmos juntos por tanto tempo. Se você conversar com a maioria dos veteranos de estrada ou veteranos de música, o mais importante são as pessoas envolvidas. E quando se compartilhou tanto o começo de tudo quanto os tempos atuais, é uma coisa muito bonita. Eu amo poder ver o C.B. porque penso sobre o começo e penso sobre o agora como se fossem uma coisa só."

Alguns outros membros da equipe também estão com o Rush até hoje. Geddy fala sobre Howard: "Ele foi nosso primeiro diretor de turnê. Foi mandado para nós pelo nosso primeiro agente nos Estados Unidos, nosso primeiro agente americano, por assim dizer. Foi mandado até aqui para ensinar aos jovens canadenses como

funcionava o showbiz, então sempre foi muito engraçado o Howard tentando nos ensinar as coisas. E ele mesmo era uma figura. Liam trabalha para mim desde que tinha 17 anos de idade. Já estava conosco nos shows nos bares, e isso também é bonito porque passamos nossas vidas inteiras juntos. É realmente legal que ainda gostamos uns dos outros, confiamos uns nos outros. Sem dúvida, são relações forjadas por muitas experiências.

"Por exemplo, dormir em cima de nossas bagagens", conta Geddy, lembrando algumas dessas experiências. "Era divertido, e era horrível. Eu jamais poderia fazer isso de novo, mas quando se é jovem é assim mesmo. Na juventude, pode-se passar por tudo isso sem se importar. Naquela hora, você odeia a situação, mas sobrevive facilmente. Hoje em dia, sem dúvida, ficaria destruído por um mês se passasse uma semana viajando do jeito que costumávamos viajar por meses a fio. E às vezes não se sabia para onde estávamos indo porque acontecia de não haver shows agendados e ficávamos nos Estados Unidos esperando sermos escalados em outra turnê. Sabe, a vida de uma banda de abertura naquele tempo acontecia de circuito a circuito. Eu lembro uma vez que estávamos no intervalo entre dois shows por duas semanas ou um mês, e pareceu muito mais tempo. Então ficávamos de bobeira em algum hotel em Los Angeles esperando aparecer outra turnê, sem nada para fazer o dia inteiro a não ser jogar Space Invaders."

De volta ao Kiss, Geddy observa: "Acho que gostavam quando estávamos por perto. É claro que devem ter gostado de nós, porque nunca fizeram qualquer objeção a nos ter como banda de abertura. Fomos algumas das poucas pessoas que os viram sem maquiagem naquele tempo. Isso era algo muito sério, hoje não é mais. Acho que

nos respeitavam como músicos. Provavelmente pensavam que não éramos muito comerciais, ou não comerciais o suficiente. E não sei se respeitavam o modo como lidávamos com as coisas, porque eles eram roqueiros e queriam fazer sucesso. Para ser sincero, é difícil dizer se eles sequer pensavam sobre nós, porque estavam obcecados em chegar ao topo".

San Diego junto com um show completamente lotado como banda de abertura em abril de 1975 para 4.500 pessoas no Michigan Palace em Detroit (a casa longe de casa do Kiss, o que para o Rush seria Cleveland!) por muitos anos foram os pontos altos memoráveis das turnês. Uma apresentação como banda principal no Massey Hall em 25 de junho com a Max Webster também provou ser um marco, sem esquecer que serviu de aquecimento para os shows que seriam o primeiro álbum ao vivo da banda um ano e meio mais tarde, na sequência de dois álbuns de estúdio surpreendentes nesse ínterim. Houve mais uma data no Massey Hall seis meses depois, em 10 de janeiro de 1976, com o artista folk Joe Mendelson abrindo, já que ele tinha o mesmo empresário que o Rush e fazia parte da versão boutique da Max Webster, a Taurus.

"Naquele ano também saímos em turnê com o Aerosmith", conta Alex, para a sorte deles – ou não – de estar ao lado de outro rolo compressor. "As turnês com o Aerosmith não foram as mais agradáveis para nós. Não conseguimos fazer uma passagem de som sequer nas quase 50 datas em que tocamos, deve ter sido isso. Nunca conversamos com eles, nem uma vez. A gente recebia uma bandeja com lanches e uma garrafa de vinho no camarim, e era muita sorte recebermos isso. E a equipe deles também. Lembro uma vez que Neil estava trocando as peles da bateria e tinha que

ajustar o instrumento nos bastidores. Precisou fazer isso lá porque não tínhamos acesso à passagem de som. E os caras da equipe deles foram até Neil e disseram: ‘Para com essa merda de barulho!’. Sabe, ele sequer podia afinar a bateria. Teve que levá-la para dentro do camarim para afinar.

“Eles realmente foram… Bem, a gente só procurava ficar longe deles o máximo possível. Anos mais tarde, Howard Ungerleider, nosso diretor de iluminação, estava num voo para a Europa, e eles estavam no mesmo avião, e Steve foi até lá falar com ele. Isso foi depois que se separaram e passaram por um período sinistro, depois se recuperaram e voltaram à vida. Steve foi até lá, se sentou ao lado de Howard e disse: ‘Sabe, éramos uns filhos da puta. E só tenho lembranças ruins do modo como tratávamos as pessoas naquela época. Diga aos rapazes que sentimos muito sobre tudo aquilo e talvez um dia possamos nos reunir e bater um papo’.

“Achei que foi bem legal da parte dele lembrar aquilo e fazer um esforço para se desculpar. Você aprende muito com esse tipo de coisa. Sempre nos esforçamos para ter certeza de que qualquer banda de abertura que tocasse conosco tivesse direito à passagem de som e tudo mais que seus técnicos solicitassem. De fato, nos desdobrávamos para ajudar todo mundo, e isso aconteceu por causa dessas experiências em que não conseguíamos as coisas. Não parecia certo. É simplesmente uma experiência tão grandiosa e tão divertida, e toda banda em turnê compartilha esse momento. Devemos ser irmãos. Não se deve tentar diminuir os outros. Alguns enxergam isso como algo competitivo. ‘Temos que detonar esses caras no palco nesta noite!’. Faça o seu trabalho, só isso.”

“Eles foram uma das bandas que se tornaram um bom exemplo do que não fazer”, diz Neil a respeito do Aerosmith. “Estavam fora da realidade. Não faziam ideia do que estava acontecendo. Chegavam e faziam uma passagem de som, ficavam implicando com as coisas, e Steven Tyler gritava com o baterista por não acertar o tempo até o momento em que as portas se abriam! Eles simplesmente não se davam conta.”

Então qual foi a posição do Rush quando saíram para essa turnê trabalhosa? Em resumo, naquele momento, já tinham se tornado uma banda com uma trajetória considerável. Apesar das vendas modestas de discos e da ausência de execução no rádio, milhares de pessoas assistiam ao Rush tocar ao vivo. A maioria não fazia ideia de que eram canadenses, e aqueles que sabiam pensavam que se tratava de uma curiosidade divertida, porque a banda sempre parecia entrar e sair de alguma cidade do Meio-Oeste americano.

Como se sabe, o grupo tinha estabelecido suas credenciais no hard rock com o álbum de estreia e depois demonstrou disposição para se arriscar com o segundo álbum. Quem repara em coisas como o som da bateria ou lê os créditos percebeu que a banda tinha um novo baterista, mas por trás da marca registrada ofuscante que era a voz de Geddy, seria compreensível sequer se dar conta disso. Mas, sim, a bateria estava mais inventiva e até mesmo mais cativante por todo o disco Fly by Night. E as músicas eram mais dramáticas, mais progressivas – ou pelo menos metade delas. “Best I Can”, “Making Memories” e “In The End” não estavam muito longe do material do álbum de estreia. Ainda assim, a soma total desses ajustes colocou o Rush no radar das bandas a se observar, bandas

que poderiam surpreender, porque eles pareciam mudar depressa. Sob essa luz, faziam o que o Led Zeppelin ou o Queen, ou até mesmo artistas da velha-guarda como os Beatles e The Who poderiam fazer.

Adotando uma visão mais ampla da música daquele tempo, sempre havia pop, soul e R&B. O rock progressivo trilhava seu caminho, o hard rock não tinha mudado muito e o glam minguava, simbolizado pelo fato de que o Sweet tinha se tornado respeitável. Ainda não se tinha ouvido falar de música disco, ou punk ou música eletrônica além de álbuns obscuros que usavam sintetizadores. O rock ainda era uma experiência muito concreta, que repercutia forte pelo Cinturão da Ferrugem, proporcionada por garotos de cabelos compridos com guitarras, baixo e bateria. E o Rush se encaixava bem naquilo, apesar de suas aspirações virtuosísticas. Enquanto banda de abertura do Kiss ou do Aerosmith, a maior parte dessas ambições ficava obscurecida por apagões na eletricidade. Seria necessário alcançar o status de atração principal para que o Rush pudesse ser considerado na indústria de forma adequada, não apenas como uma curiosidade ou um coadjuvante, mas um ecossistema intrincado em si mesmo.

Mas é claro, a vida seguia seu rumo fora do circuito de shows. O presidente estadunidense Richard Nixon tinha renunciado por causa do escândalo Watergate (de fato, isso aconteceu uma semana antes da primeira apresentação de Neil com o Rush), e foi substituído por Ford. E dois meses e meio depois, quando Fly by Night foi lançado enquanto a banda ainda estava na estrada com o Kiss, aconteceria a queda de Saigon, o que significou o fim da Guerra do Vietnã. Houve a crise do petróleo e a economia dos EUA patinava. É de certa forma incongruente até mesmo mencionar tudo isso, porque muito da história do rock acontece à margem dos

eventos mundiais, mas essa é a realidade. O rock pesado – que o Rush, com bastante sensatez, ajudou a consolidar – estava em ascensão em meio a uma época bastante dura nos Estados Unidos. O que faz muito sentido – tempos duros pedem músicas duras. E assim o Rush, apesar de sua abordagem quanto à forma singularmente progressiva, estava bem-posicionado para tirar vantagem do andar da história.

Capítulo 4. Caress of steel

Depois das datas com o Kiss em maio e começo de junho de 1975, o Rush voltou para a realidade, tocando na província de Ontário e por todo o Canadá de norte a sul, antes de aproveitar o verão para fazer um esboço de seu disco seguinte. Caress of Steel foi gravado no final de agosto, bem a tempo de entrar numa turnê canadense com o Nazareth. Mas não foi exatamente o disco que os empresários ou a gravadora queriam.

“Bem, olhe para os hits da rádio AM, e mais tarde para os hits da FM”, explica Vic Wilson. “Os tais singles. Com eles se atinge o status de superstar. O Rush é superstar, mas há aquele extra… superstar no nível de um Elton John. Onde ele estaria sem um hit nas paradas? De volta a um bar qualquer tocando piano. A rádio AM era importante naquela época. Ela transformava você numa estrela. Por isso permaneceu relevante por todos esses anos. Os caras do Rush simplesmente continuaram martelando e insistindo, e eu tiro o chapéu para eles: mantiveram-se firmes no que queriam fazer. Mas no pensamento deles, não queriam tocar na rádio AM, porque eram uma banda de rock ou, entre aspas, uma banda de heavy metal, e eles só foram abrindo caminho. E a única estação de rádio em Toronto na época era a CHUM-FM. Qualquer música que tocasse na CHUM-FM já era uma vantagem, mas basicamente não ia além disso. Havia uma estação em Montreal que tocava Rush. Mas só isso. Alguma vez você já bateu a cabeça na parede? Era desse jeito. Eles tinham essa mentalidade cristalizada, e não iam ceder e compor pensando na rádio AM. Não importava para eles que não tivessem execução em rádio. Me dê um hit do Top 40 da rádio AM! O mais perto que chegamos disso foi com ‘Fly by Night’.”

Os hits vieram na hora certa, mas mesmo alcançar o status de campeões de vendas aconteceria segundo os termos do Rush. Ainda assim, Caress of Steel, e em grande parte seu sucessor, 2112, seriam conhecidos como os álbuns do Rush que jamais tiveram um single e, por extensão, um hit.

“Caress of Steel foi uma história diferente”, lembra Terry Brown. “Ainda estávamos desenvolvendo o modo como queríamos fazer as coisas. Fomos parar num limbo com esse disco, é claro, e ele quase custou minha carreira. Mas desde então provou ser um álbum substancial de que muitos fãs gostam. Foi o degrau para 2112. E depois que terminamos esse disco, realmente trabalhamos num monte de ideias muito boas que incorporamos a 2112. Era um disco sombrio, não há dúvidas quanto a isso. Mas ainda achava que tinha um potencial imenso, e gostei mesmo do álbum e achei que era apenas outra fase pela qual iríamos passar. Então, na verdade, não me incomodou muito o fato de que não tenha sido um disco supercomercial. Era com certeza um bom disco. Mas essa opinião não é compartilhada por todos. Recebemos um feedback nada entusiasmado, digamos assim, o que eu acho uma pena.”

“A maior parte desse álbum foi criada em estúdio”, explica Neil. “Chegamos com ideias e esboços, um pouco de material, e eu já tinha algumas letras escritas de antemão. Provavelmente tínhamos algumas ideias compostas no violão e talvez alguns riffs de que gostamos, mas era isso. O resto do álbum foi, você sabe, basicamente três semanas com 18 horas de trabalho por dia até ficarmos esgotados.”

Isso é bem distante da abordagem que eles adotaram para os dois primeiros discos. O álbum de estreia surgiu de maneira típica. Em

maior parte, as músicas já estavam por aí há tempos. O Rush conseguiu evitar a maldição do segundo álbum usando o tempo na estrada para compor. Com Caress of Steel isso não aconteceu, e se houvesse qualquer caminho claro a seguir, seria se livrar dos últimos vestígios do Rush roqueiro.

“Eu acho que, com Caress of Steel, Neil apareceu com um conceito, e nós tivemos que juntar tudo e fazer dar certo”, continua Terry. “Esse era o trabalho, era o que precisávamos fazer: organizar o álbum e conduzir as músicas à sua melhor versão. Na época, não me pareceu que isso tenha sido difícil. Parecia que eles sabiam para onde estavam indo no final das contas. Não acho que eu realmente soubesse na época para onde estavam seguindo, mas tínhamos esse material, eu gostei dele e achei que havia potencial. Mas a maior parte foi feita no estúdio.”

Caress of Steel foi lançado em 24 de setembro de 1975, a capa tão séria e sóbria como todo o disco, a não ser por duas faixas. A arte de capa era para ser impressa em tinta prateada, reforçando o tema do aço e a ilustração do alquimista, mas acabou como uma mistura intrigante de verde acinzentado e cobre. Foi o primeiro design de Hugh Syme para a banda. Syme estava destinado a tornar a parte visual um tema central da experiência do Rush por anos a fio, mas naquele momento ele era só o tecladista da banda de Ian Thomas, também integrante do catálogo da Moon Records. Syme logo trocaria de ramo e se tornaria um profissional das artes gráficas bastante requisitado, criando capas de discos para nomes como

Megadeth, Queensrÿche, Fates Warning, Kim Mitchell, Whitesnake, Coverdale-Page, Def Leppard, Aerosmith, Dream Theater e dúzias de outras bandas além do Rush.

O disco abre com “Bastille Day”, que, além de ser uma história sucinta sobre a Revolução Francesa, permanece até os dias de hoje como uma das canções mais heavy metal da banda – pelo ritmo, pela estrutura relativamente simples, pelo riff de Alex e sua execução distorcida, pelos gritos chocantes de Geddy nos vocais. Num contraste à velocidade da faixa, a banda corta o ritmo pela metade no refrão. Ambos os ritmos são usados em outras passagens musicais, mas o sentimento predominante é de que essa é uma faixa headbanger que vai direto ao ponto com mais veemência do que qualquer coisa de Fly by Night, se equiparando em intensidade de heavy metal a “What You’re Doing” e “Working Man”, mas com a vantagem adicional da velocidade.

Em seguida há o caso curioso de “I Think I’m Going Bald”, uma faixa boogie rock semelhante a “In The Mood” e anfitriã do hard rock derivado do blues e similares de anos como 1972 e 1974. “Naquela época, passamos muito tempo na estrada com o Kiss”, explica Geddy, “e eles tinham uma música chamada ‘Goin’ Blind’. Então estávamos meio que tirando sarro com aquele título e acabamos escrevendo isso. Pratt [outro apelido de Neil Peart] inventou o verso ‘I think I’m going bald’ – ‘Acho que estou ficando careca’ –, porque Alex sempre andava preocupado com sua queda de cabelo. Mesmo que não estivesse perdendo cabelo, era obcecado com o fato de que talvez um dia isso pudesse acontecer. Assim, experimentava todo tipo de produto para aplicar no couro cabeludo. Acho que isso

levou Neil a refletir sobre o envelhecimento, mesmo que não estivéssemos ainda envelhecendo e não tivéssemos lugar de fala sobre esse tipo de coisa. Seria bem mais apropriado falarmos sobre isso hoje em dia. Acabou virando uma música meio engraçada. E mesmo que a canção não fosse cômica, em termos de sentimento, ela é divertida, e uma música claramente boba. Muitas pessoas pensam erroneamente que somos sérios, mas algumas das nossas músicas são apenas bobas."

Por anos, as pessoas especularam que essa faixa falava de um camarada da banda, Kim Mitchell, da Max Webster, que definitivamente enfrentava uma calvície precoce. Além disso, Donna Halper tem plena certeza de que Geddy contou a ela que a música falava dele próprio.

"Lakeside Park" provavelmente era a maior chance de esse álbum ter um single, só que seu sucesso foi impedido por dois fatores. É um pouco pomposa e progressiva demais – com mais suavidade, teria um som parecido com "Fly by Night" ou pelo menos um ritmo intermediário mais palatável para tocar no rádio. Em segundo lugar, é muito canadense, citando o feriado de 24 de maio, Victoria Day no Canadá, que é tradicionalmente celebrado com fogos de artifício. E mesmo que muitos fãs do Rush em potencial pudessem identificar um "parque à beira do lago", este parque da música ficava em Port Dalhousie, em St. Catharines, Ontário. Neil recorda sua juventude e, em particular, um emprego de verão quando ele trabalhou num parque de diversões, por isso a menção a "midway hawkers", os vendedores ambulantes do parque. Certo ar de melancolia

nostálgica conecta “Lakeside Park” a “Fly by Night”, que também narra um capítulo da vida de Neil antes do Rush.

Para Betty, mãe de Peart, essa é a música favorita dela do Rush: “Havia isso em Port Dalhousie, onde morávamos. Pedi que ele escrevesse sobre alguma coisa que eu pudesse compreender, e ele me ligou certo dia e disse: ‘Escrevi uma música que a senhora vai entender’. Portanto, naturalmente gosto dessa música. Não entendi ‘2112’ muito bem, havia essa coisa de espaço sideral e buraco negro. Quando Neil tinha tempo, costumava pedir que explicasse as letras para mim. Assim como em ‘A Farewell to Kings’, eu não fazia ideia de que falava das virtudes de um rei. Só… tinham que explicar para mim, porque era realmente profundo. Tenho muito interesse pelas letras que ele escreve e de onde elas vêm, mas alguém tem que explicar para mim. Achava maravilhoso o modo como eles tocavam e o modo como combinavam as coisas e o som, mas eu não entendia e ainda não entendo”.

Fechando o lado A do vinil original está “The Necromancer”, a segunda incursão progressiva em essência do catálogo da banda. Haveria uma ainda mais chocante pela frente antes do fim de Caress of Steel.

“Sem dúvida funcionou como um degrau”, diz Alex sobre a montagem de doze minutos de duração em três partes. “Começou um pouco antes com ‘By-Tor & the Snow Dog’ em Fly by Night. Aquilo foi o início das composições dentro de uma ideia mais temática e em múltiplas peças, e depois com Caress of Steel fizemos um lado inteiro dessa forma. Quero dizer, mesmo ‘The Necromancer’ já era assim. Foi o começo dessas faixas mais

longas, e ficamos cada vez mais envolvidos com isso – estávamos em busca de algo.”

Atraído pela narração distorcida em ritmo lento, o ouvinte pode escutar o que parece uma profecia do trabalho pesado e debilitante da turnê que a banda iria enfrentar tentando vender esse disco às massas. Três homens de Willowdale cruzando o rio Dawn para uma jornada na terra do Necromancer onde se tornariam “espectadores vazios e irrelevantes”. O Rush vinha do subúrbio de Willowdale, a noroeste de Toronto, e um dos maiores rios de Toronto é o rio Don. Geograficamente, para nossos três viajantes, não é necessário cruzá-lo na “jornada rumo ao sul” para os Estados Unidos, mas o que acontece na história com certeza parece o “olhar vazio” que cerca a banda na turnê, principalmente nas fases mais minguadas, uma coisa de que Geddy tem falado com frequência.

A primeira parte de “The Necromancer”, “Into Darkness”, é a mais lenta que o Rush já tocou. A banda cria uma melodia num clima de blues, com Alex solando através de vários efeitos, exercendo seu talento com texturas. A narração retorna na segunda parte, “Under the Shadow”, que também marca o retorno do metal, com Geddy retomando seus gritos agudos um após o outro. Depois do exercício inicial de matemática do rock, eles entram numa jam, com Geddy e Neil tocando continuamente enquanto Alex assume o protagonismo, rasgando um solo marcado pelos pedais e que se movimenta para a frente e para trás, para a esquerda e para a direita. Um riff imenso que lembra o Black Sabbath lidera uma segunda e mais intensa jam que se parece ainda mais com os álbuns Paranoid ou Vol. 4.

Para a terceira parte, “Return of the Prince” (que teve uma edição limitada como single), a banda opta por acordes saídos diretamente de “Sweet Jane” para representar o final feliz dessa história ao estilo de O Hobbit. O personagem By-Tor retorna e mata um inimigo, que não parece ser o próprio Necromancer. Sem narração ou canto, há uma frase em latim impressa na letra do encarte que se traduz como “As the hour ends the day, so the author ends his work” – “Como a hora finda o dia, assim o autor finda seu trabalho”, extraída da obra A história trágica do Doutor Fausto, de Christopher Marlowe.

Isso poderia fazer mais sentido como conclusão do álbum completo, porque neste ponto o trabalho do autor está longe de terminar. O lado B é engolido inteiramente por uma única música, “The Fountain of Lamneth”. Apresentada em seis partes e chegando a 20 minutos de duração, é a história da vida de um homem e suas tribulações e realizações do nascimento até um final marcado por um tipo de estado evasivo, uma compreensão de que, apesar da grande sabedoria adquirida ao longo dos anos, há ainda mais coisas que jamais serão conhecidas – e então se fecham as cortinas.

A parte um, “In the Valley”, compreende três passagens musicais diferentes, uma sem bateria, uma introdução soft rock que lembra o Led Zeppelin, uma seção de metal progressivo com Geddy cantando a plenos pulmões e depois um tipo de rock idílico da Costa Oeste com uma pegada de soft prog.

A parte dois, “Didacts and Narpets”, é possivelmente a “canção” mais vanguardista que o Rush já fez. Ela abre com um solo de bateria e então dispara acordes geométricos e agudos sobre os quais Geddy vocaliza palavras soltas, algumas discerníveis, outras

não, nenhuma delas voluntariamente impressa nas letras do encarte. Neil já explicou que as palavras representam os pontos de vista do herói ou observador que se opõe a seus “didacts”, um anagrama para “addicts”, “viciados”, e “narperts”, um anagrama para “parents”, “pais”. Peart não consegue lembrar o texto inteiro, mas diz que “Trabalhe! Viva! Ganhe! Doe!” faz parte das idas e vindas. Para todos os efeitos, essa busca pela fonte se transforma numa alegoria para os desdobramentos da vida e das vidas da banda e de seus membros, algo que pode ser lido também em “The Necromancer”. O sentimento combativo se intensifica com uma sequência de acordes mais musicais, mas ainda dramáticos e poderosos, seguido de um “Listen!” simultaneamente em alta e baixa frequência.

A parte três, “No One at the Bridge”, é uma música sombria e melodiosa com muitas palavras. Para seções das estrofes, Neil toca apenas chimbal e caixa. Geddy canta a maior parte da música a plenos pulmões e num tom bem agudo. Alex diz que a maior influência para seu solo elétrico foi Steve Hackett, que ele andava escutando muito na época.

Gaivotas e ondas do mar abrem caminho para a parte quatro do nosso conto, “Panacea”, uma música tranquila que lembra um estilo medieval ou renascentista, primeiro com Alex no violão de cordas de nylon, depois a banda entra eletrificada, colapsando em alguma coisa semelhante ao soft rock mainstream. É interessante notar que essa é uma das duas seções de seis em que a música não é creditada a Geddy e Alex, mas apenas a Geddy.

Assim como “Return of the Prince”, a parte cinco de “The Fountain of Lamneth”, “Bacchus Plateau” (a segunda seção da canção

creditada apenas a Lee) usa padrões ensolarados e previsíveis dos anos 1960 para dar o tom de uma história esperançosa. Muito vinho e muita estrada desgastante depois, a parte seis, “The Fountain”, traz a banda de volta à mesma arquitetura musical do metal progressivo do segmento de abertura. Contudo, mudando a ordem, o conto termina com a mesma música acústica sem bateria que abriu a faixa 20 minutos antes. Liricamente, há muitas pistas de que a jornada não se encerrou, que naquele momento há ainda mais perguntas do que respostas, que o nascimento no começo apenas coloca o herói num ciclo de movimento perpétuo.

“Era simplesmente uma coisa que nós tínhamos que fazer”, reflete Geddy, resumindo “The Fountain of Lamneth” e reverberando os sentimentos de Alex. “Mas é meio absurdo. Quero dizer, é apenas o ponto onde nos encontrávamos. Éramos uma banda jovem, um pouco pretensiosa, cheia de ambição, cheia de grandes ideias, e queríamos ver se podíamos fazer essas ideias grandiosas se concretizarem. E ‘Fountain of Lamneth’ foi a primeira tentativa de se fazer isso. Acho que houve alguns momentos lindos, mas muito daquela música parece entediante e fora de tom. Foi também o maior tempo que tivemos para fazer um álbum. Acho que tivemos três semanas inteiras e estávamos apenas sendo autoindulgentes. Simplesmente nos demoramos, nos permitimos experimentar na maior parte do tempo. Você sabe, Fly by Night foi feito em dez dias. Naquele momento tínhamos três semanas, além de muitos aromas peculiares na sala de controle.”

“Entendo que ‘Necromancer’ era uma extensão de ‘By-Tor’”, afirma Alex, “mas ‘The Fountain of Lamneth’ foi ainda mais experimental,

temática, ocupou um lado inteiro do álbum… Não quero chamar de ópera, mas um tipo de álbum-conceito. Quero dizer, estávamos experimentando para ver o que poderia dar certo, e tudo era muito desafiador. Fazer aquele disco foi mesmo importante para nós. A gravadora, acredito, odiou. Foi o disco menos bem-sucedido comercialmente que fizemos.

“Você sorri, balança a cabeça e diz: ‘O que eu estava pensando?’”, continua Lifeson. “Você olha aquelas coisas e não tem como não sorrir. Tudo se resume a amadurecer durante um período compartilhado com todos os outros. Todos os outros estavam fazendo a mesma coisa, e é uma grande geração que transitou por esses estilos diferentes e essas sensibilidades diversas. Olho para trás com certa nostalgia e bons sentimentos e não consigo prender o sorriso. Mas uma coisa sempre pareceu importante para nós: levarmos a sério a música que fazemos e tocamos. Mesmo quando estamos no palco de bobeira, quero dizer, isso fica à margem. Mas por dentro, estamos ouvindo cada nota que está sendo tocada, e temos consciência de onde estamos com relação a essas notas sendo tocadas por cada um de nós. Isso fica muito claro todas as noites em que tocamos juntos. Mas ser capaz de permanecer tranquilo e brincar um pouco com o público é uma parte importante desse casamento entre ser sério e um pouco mais solto.”

Alex lembra que, certa noite, tocou Caress of Steel para Paul Stanley dentro da van e se deu conta de que houve certa desconexão. “Era um passo importante para nós, mas dava para ver que aqueles caras pensavam mais em hits de rock e em vender muitos discos para ganhar

zilhões de dólares, enquanto estávamos mais concentrados na música e esperávamos ganhar apenas centenas de dólares fazendo as coisas do nosso jeito.”

Adotando uma visão parecida de quase indiferença, Neil diz: “Aqueles foram anos de amadurecimento, e eu em geral equiparo isso aos desenhos feitos por crianças que colocamos na porta da geladeira e ficam tempo demais lá, sabe? Eu gostaria mesmo que eles simplesmente sumissem. Acho que nós começamos de verdade… Uau, se eu pudesse escolher, Moving Pictures teria sido nosso primeiro álbum. Não consigo pensar numa única razão para que não seja! É a mesma coisa quanto a escrever um livro. Provavelmente escrevi dez livros antes de publicar o primeiro. E fico feliz por ter tido esse luxo, ter feito todas as minhas experimentações e tirar aquilo de dentro de mim, fazer minha escrita de fluxo de consciência e usar seis adjetivos para cada substantivo, colocar tudo isso no papel de forma privada. E depois, com o tempo, me senti pronto para publicar porque eu tinha um livro com o qual ainda posso conviver anos depois. Já com a música, infelizmente, não é assim. Você cresce diante do público, e ela fica lá para sempre. Ainda ligo o rádio e lá está uma canção que me causa constrangimento. Mas essa é a realidade. Tenho um carinho pessoal apenas pela época que representava e pelo que estávamos fazendo, os homens que éramos, as pessoas que éramos. Mas isso não quer dizer necessariamente que eu acredite que determinada música deva ser ouvida de novo”.

Apesar da pouca vendagem de um álbum, havia algumas resenhas, incluindo um texto escrito por Geoff Barton para o influente

semanário musical Sounds, do Reino Unido. Barton não tinha ficado particularmente impressionado, apontando a similaridade do vocal de Geddy com Robert Plant e Burke Shelley, o que é interessante, porque Geddy não só canta parecido com o baixista do Budgie, mas se parece fisicamente com ele. Barton destacou ainda as letras inspiradas em Tolkien e sugeriu que Alex também parecia derivativo, embora no texto não o compare de fato a ninguém mais. A rival da Sounds, a Record Mirror, também resenhou o álbum (mas só em 1977), estabelecendo um debate ao questionar se o Rush continuaria avançando a partir desse ponto, apresentando a banda a muitos músicos que iriam povoar a New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) que estava por vir.

“Eu me diverti muito fazendo aquele disco”, contou Terry Brown anos mais tarde. “Fiquei extremamente desapontado quando o álbum recebeu críticas ruins e todo mundo ficou bem abatido. Olhando para trás, foi uma época difícil para a banda poder apenas manter os pés no chão. E era um trabalho um pouco ambicioso. Segundo a indústria musical, o que deveríamos ter feito eram duas covers e um álbum bem comercial, de modo que pudéssemos conquistar um mercado maior. Mas não era isso que os rapazes queriam fazer – nem eu. Tínhamos esse plano louco, absurdo, de que poderíamos criar um material original e todo mundo iria correr para as lojas e comprar nosso disco. Bem, foi um tiro pela culatra. Eu lembro a reação, a recepção não foi muito boa, e ficamos preocupados. Inicialmente esperávamos manter uma trajetória ascendente, mas naquele momento entramos em declínio.

“É um disco sombrio, e essa provavelmente foi a grande razão”, continua Brown. “É mesmo difícil saber, às vezes, por que alguns discos levam certo tempo para serem aceitos. Vemos isso acontecer com frequência, quando um álbum é lançado e pode levar um ou dois anos até que, de repente, se torna parte da consciência coletiva e então faz sucesso. Mas às vezes essas coisas levam tempo. Durante esse período, você pode ler todos os tipos de resenhas diferentes, boas ou ruins, e é uma questão de perseverar e batalhar tentando dar ao disco um pouco de cobertura. Eles se recuperaram depressa, o que provou que não estávamos completamente malucos. Mas foi um momento assustador, sem dúvida alguma. Nem tanto para mim, porque eu tinha outras coisas encaminhadas. Não estava envolvido com eles no dia a dia. Mas, com certeza, em retrospecto, do ponto de vista dos empresários e da gravadora, não foi bom para eles.”

“Eu só vou estabelecer o registro histórico aqui”, começa Cliff Burnstein, oferecendo sua versão quanto ao escritório da Mercury em Chicago. “O primeiro álbum, durante seu ciclo de promoção, vendeu cerca de 70 mil cópias, e depois continuou a vender, chegando a mais de 100 mil. O segundo álbum, Fly by Night, que veio seis ou sete meses depois, vendeu cerca de 100 mil cópias no primeiro ciclo de promoção, e depois continuou a vender por um tempo. Então, na verdade, Fly by Night foi, numa linha do tempo baseada em vendas, um pouco além do primeiro álbum, Rush. Caress of Steel veio seis meses depois de Fly by Night.

“Quando Caress of Steel foi lançado, ninguém pensou que fosse particularmente um disco comercial num certo sentido. Mas preciso

dizer que ninguém de fato pensou que Rush ou Fly by Night fossem particularmente comerciais. O Rush ganhava fãs por causa dos shows, de certa propaganda boca a boca e um trabalho adequado de promoção que fiz com eles. Havia muitas estações de rádio que deveriam tocar a banda, mas não queriam fazer isso porque achavam que a voz de Geddy seria meio irritante para os ouvintes.

“Então, algo que costumávamos fazer – e isso é o tipo de coisa que consegui convencer a gravadora a fazer – foi comprar espaço publicitário nas rádios que não tocavam o disco. Isso é exatamente o oposto do que as pessoas costumavam fazer. Em geral, se faz propaganda onde o disco está sendo tocado. Nós fazíamos propaganda onde não estavam tocando os álbuns e comprávamos um espaço de rádio de 60 segundos para uma música e só se tocava um bom pedaço da faixa no ar, se identificava o álbum e era isso. E imediatamente se recebiam novos pedidos dos distribuidores na maioria dos mercados onde eles nunca tinham vendido qualquer um dos discos do Rush antes. Só por causa da propaganda.

“E acho que no longo prazo foi o que fez o pessoal das rádios se sentir mais confortável com a voz de Geddy. Porque estavam tocando o Rush num comercial e ouvindo o material. E esse foi o primeiro passo para a aceitação. Não creio que alguém… Eu com certeza não pensei, quando Caress of Steel saiu, que ele seria mais difícil ou mais fácil de trabalhar que os outros dois álbuns. Se não me falha a memória, foi apenas depois do fato de que o disco não progrediu na curva de vendas do cronograma da banda da mesma forma que Fly by Night com relação ao primeiro álbum. Talvez tenha ficado um pouquinho para trás de Fly by Night. Mas nesse meio-

tempo, o álbum Rush ainda vendia toda semana, e Fly by Night também ainda vendia toda semana. Então se pode ver que o público ainda crescia de qualquer maneira, mesmo se Caress of Steel não parecesse estar progredindo significativamente. O Rush continuava avançando mesmo que o álbum não estivesse vendendo bem."

Esse é um fenômeno que em geral se vê com o álbum seguinte a um grande sucesso. Às vezes, a turnê do álbum que não estourou se torna uma turnê dos álbuns anteriores ou do catálogo em geral. O Rush não estava exatamente demonstrando isso quando levou Caress of Steel para a estrada. Ainda atuando como banda de abertura naquele momento, espremeu um setlist que já não era muito longo e mesmo assim incluiu todas as músicas mais curtas do álbum com a adição de "The Necromancer". Voltando para casa e fechando a turnê no Massey Hall em 10 de janeiro de 1976, a banda chegou até mesmo a tocar "The Fountain of Lamneth" ao vivo.

A turnê de Caress of Steel, batizada de modo pejorativo como Turnê Pelo Ralo, foi misericordiosamente curta, durou três meses bastante intensos – em essência apenas o outono de 1975. Apesar de tudo, o início foi arrebatador, com o Rush abrindo para o Nazareth no Canadá.

"Fizemos uma turnê de costa a costa no Canadá com ingressos esgotados", lembra o baixista do Nazareth, Pete Agnew. "Donald K. Donald, um grande produtor canadense, foi o responsável por aquela turnê. Acho que tínhamos três álbuns nas paradas no Top 20 do Canadá, então não tinha como ficar ainda maior. Então, levamos essa jovem banda para abrir os shows. Nós os conhecemos na primeira apresentação, e o nome deles era Rush. Estavam

absolutamente encantados por tocar com o poderoso Nazareth. E quando entraram, estavam arrumando as coisas deles, e nós falamos: ‘Bem, vocês podem usar nosso equipamento se quiserem’. E é claro, isso os deixou impressionados. Falamos: ‘Vocês podem usar isso’, porque tínhamos essas torres de amplificadores imensas. Mas eles ficaram nervosos demais para usar. Então tocaram com o próprio equipamento.

“Quando chegamos a Vancouver, lembro que levamos os rapazes num passeio de barco para caçar tubarões, porque o filme Tubarão havia sido lançado havia pouco tempo, e criamos uma bela amizade naquela turnê. Eram jovens muito gentis. Eram rapazes inocentes quando começaram a turnê – não sei como ficaram quando ela terminou. Mas nós começamos no Leste e terminamos no Oeste. E, na vez seguinte, foi bem engraçado, muitos anos depois estávamos na Alemanha, e o Rush tinha um show num lugar com uma acústica horrível em Frankfurt, com aquele domo de vidro enorme, e eles precisavam de alguém para abrir o show. E nós abrimos. Então o Nazareth abriu para eles muitos, muitos anos depois. Na época, eles tinham discos de ouro e eram imensos no planeta inteiro. E depois disso, lembro que levei meus filhos para vê-los em Edimburgo.”

Ao responder sobre sua primeira impressão do Rush em agosto de 1975, Pete diz: “Mesmo na primeiríssima noite, achamos que eles eram uma ótima banda de jovens. E o que todo mundo pensou na época é que pareciam o Led Zeppelin, aquele clima, e era o tipo de coisa que buscavam. Bem, era o tipo de coisa que pareciam buscar

naquele tempo. Acho que queriam ser o Led Zeppelin canadense. Certo ou errado, era o que nós achávamos deles.

“Mas, sim, eu me lembro da pescaria de tubarão. Um cara que conhecíamos tinha um iate para lazer e costumava levar as pessoas para pescar em alto mar. Foi um ótimo dia, muito divertido.”

Ian Grandy conta: “Terminamos em Vancouver, tivemos um dia de folga e gentilmente nos convidaram para essa expedição de pesca. Bebemos muito e pescamos um pouco. Peguei um tubarão de um metro e ninguém pegou nada maior. Mas, de qualquer forma, foi uma bebedeira só. Pegamos alguns peixes, mas não muitos. O que mais fizemos foi ficar conversando e bebendo”.

“Definitivamente Dan teve um papel importante na corrupção dos meninos”, continua Pete, se referindo ao vocalista do Nazareth, Dan McCafferty – os membros da banda eram notórios beberrões nos anos 1970. “Mas eles eram jovens. Para nós, eram como os garotos da turnê, e sempre foram muito gentis ao nosso redor e se mantinham bastante calados. Nós os tratamos bem. Como eu disse, no começo da turnê, oferecemos a eles o nosso equipamento. Quero dizer, nem toda banda faria isso. Ainda mais naquela época, você tem que lembrar, o Nazareth era provavelmente a maior banda do Canadá naquele tempo. Então, como dá para imaginar, foi bastante inspirador e impressionante para aqueles jovens. Ficaram tão maravilhados em embarcar na nossa turnê porque sabiam o que estava em jogo. Iriam tocar em arenas lotadas por todo o Canadá.

“E se saíram muito bem, isso é outro ponto importante. Eles se ajudaram muito, de verdade. Eram uma ótima banda para abrir os shows porque levantavam o público. E é isso que se quer. Você não

quer um bando de otários antes da sua apresentação. Há uma reputação a zelar. Quem compra um ingresso para um show importante como esse espera uma atuação de classe do começo ao fim. E esses caras eram ótimos. Nós assistíamos a duas ou três músicas todas as noites, e dava para ver que se conectavam com o público, e eu pensava: 'Ah, esses caras vão fazer sucesso'. E no final da turnê, receberam uma boa divulgação por parte da imprensa. Dava para ver que as coisas iriam dar certo para os rapazes. Foram citados em todas as resenhas, o que sempre é um bom sinal."

Houve uma agenda ainda mais intensa com o Kiss de novembro a dezembro, com shows ocasionais abrindo para Blue Öyster Cult, Aerosmith, Iron Butterfly e Frank Zappa. Todas as bandas de abertura eram selecionadas dentro da região que o Rush estava visitando, portanto, no circuito em sua terra natal, tocaram com artistas como Leslie West, Artful Dodger, Queen City Kids e Max Webster.

"Nós nos divertimos muito com o Mott", lembra Alex, sobre outra parceria ocasional. "Eles estavam praticamente no fim de sua carreira, Ian Hunter não estava mais na banda naquela época. Apenas tentavam dar um último suspiro. Nós nos demos muito bem com eles e de fato nos divertimos muito. Ted Nugent, fizemos muitos shows com Ted, por todo o país, a maioria em arenas menores e mercados secundários. Ele era um cara muito interessante, mas era louco numa época em que louco significava beberrão, esse tipo de loucura. Ele era pirado, mas totalmente conservador e muito machão. Mesmo que tivesse o cabelo bem comprido, tinha ideias

bastante conservadoras sobre as coisas. Mas ele era sempre cheio de energia e foi ótimo com a gente. Saíamos com o Ted. Éramos convidados especiais e outros caras atuavam como banda de abertura. Sempre havia permissão para passagem de som, sempre podíamos fazer bis, nunca houve problemas."

Dando uma ideia sobre como era a logística de transporte daquela turnê, Howard conta: "Tivemos uma série de carros alugados naquela época. Nosso favorito era o Chrysler Newport, no qual havia uma luzinha fluorescente no banco traseiro e todo mundo ficava lendo. Depois que terminamos nossas datas no leste do Canadá, tivemos que voltar para Toronto. E eu lembro que alguém estava vendendo lagostas na estrada. Então resolvi que, bem, seria ótimo levar umas lagostas frescas para casa. Abrimos o porta-malas do carro, enchi com gelo e jogamos as lagostas lá dentro, sem pensar que haveria ainda uma jornada de 24 horas até chegarmos. Quando enfim chegamos a Toronto, aquilo tudo tinha derretido e a situação estava deplorável. Literalmente fedia tanto que nunca mais conseguiram alugar aquele carro para outra pessoa, acho que acabamos tendo que comprar o carro. Foi um horror, mas as lagostas estavam deliciosas.

"Eu era o motorista, e quando ficava cansado, a gente dividia o volante", continua Ungerleider. "Nós fazíamos um sorteio para ver quem iria dirigir, e há um monte de histórias sobre isso. Viajamos de carro por todo canto. Mas era eu quem dirigia na maior parte do tempo, e eu gostava de dirigir. Uma perua… em geral colocávamos abridores de garrafa dentro dela e todo tipo de enfeites no capô, e

quando terminávamos a viagem, o carro estava todo decorado. Passamos muitos momentos interessantes naquele carro.

“Atravessamos o Canadá e tocamos em todas as cidadezinhas possíveis, porque é isso que se faz quando se começa uma carreira. Quando peguei o voo em Nova York, eu tinha essa atitude de nova-iorquino, achava que sabia tudo. E lá estava eu no Canadá, indo para um lugar chamado Cochrane. Usava uma jaqueta jeans, e embarcamos nessa perua para pegar a estrada, fazia dez graus negativos. Alex se virou para mim e disse: ‘Onde estão suas roupas de inverno?’. E eu falei: ‘É isso. Esta é a roupa’. E eles me disseram: ‘Bem, se você for ali fora agora… se sofrermos um acidente e alguma coisa acontecer, provavelmente você vai morrer’. E eu falei: ‘Nada a ver. Bobagem. Impossível’. E eles me disseram: ‘Ok, pare o carro no acostamento, vai ali fora. E quando começar a respirar o ar, inspire bem fundo – vai parecer que alguém pegou uma lâmina e decepou seu nariz’. E eu falei: ‘Nada a ver, já enfrentei clima frio antes’.

“Então nós paramos, eu saí do carro e respirei fundo, e vi que ele tinha razão. Parecia que alguém tinha decepado meu nariz com uma lâmina. Fiquei apavorado com o clima congelante. Nunca tinha experimentado aquilo. Fui pegar a maçaneta do carro e minha mão ficou grudada. E eles todos caíram na gargalhada, é claro. Entrei e seguimos em frente. ‘Você precisa comprar roupas de inverno. Temos que parar e comprar uma parka ou algo assim.’

“E nós seguimos viagem naquela noite até Cochrane, Ontário, e chegando lá havia essa estátua enorme de um grande urso branco, e ficamos num hotel que não tinha quartos suficientes para todos.

Então tivemos que seguir para outro hotel. Eu lembro que se chamava Albert Hotel, e na chegada, no lobby, havia moradores locais batendo uns nos outros com pedaços de lenha, e todos estavam completamente bêbados. Tinha um banheiro por andar, e precisávamos compartilhar. A saída de incêndio eram cordas penduradas na janela, um lugar de muita classe.

“Mas, para nós, era uma experiência. Foi o mesmo show em que o Rush teve que tocar num baile. Depois que tocaram seu set, que durou cerca de uma hora, todo mundo disse: ‘Bem, quando vão continuar a tocar?’. E nós dissemos: ‘Já terminamos’. E eles disseram: ‘Não, vocês têm que tocar mais uma hora’. ‘Não, fomos contratados apenas para uma hora de show.’ E todo mundo ficou aborrecido e queriam nos expulsar da cidade porque tínhamos tocado uma hora e não era o suficiente. Era um baile, e precisamos tocar por mais duas horas ou algo assim. Esse era o tipo de coisa que tínhamos que aguentar no começo.”

A história de Howard se refere ao show da banda no St. Joseph Gymnasium em 8 de fevereiro de 1975, na turnê Fly by Night, mas a banda de fato tocou em Cochrane de novo na turnê Caress of Steel em 15 de setembro daquele mesmo ano, com a Max Webster abrindo o show antes mesmo de terem lançado um álbum.

“Os caras do Rush eram ótimos”, lembra o baterista da Max Webster, Paul Kersey. “Realmente, eles são ótimos. Merecem o que conquistaram, sem dúvida. Batalharam muito, se esforçaram de verdade. A agenda de turnê deles era muito intensa. Eu lembro que fiquei impressionado com a agenda, porque tocamos em Cochrane com eles certa noite. Lembro que saímos direto depois de um show

para ir a Cochrane, e houve um pouco de reclamação, dizendo, puta merda, estamos cansados, meio exaustos depois de pegar a estrada até aqui e pensando, sim, isso é duro. Chegamos lá, tentamos dormir na van, sacolejando, deitados no banco traseiro, e o Rush chegou lá, eles tinham vindo de Thunder Bay, e eram a atração principal. Tudo o que tínhamos que fazer era tocar meia hora, 40 minutos. Simplesmente subimos no palco, fizemos nosso trabalho, terminamos e saímos. Eles tinham que brilhar, nós não precisávamos brilhar. Só precisávamos estar lá. Pensei: 'Uau, isso é dureza'. E eles viviam essa rotina. Num primeiro momento, era uma agenda cansativa. Ray os ocupava mesmo o tempo todo. E eu admirava isso. Eles trabalhavam duro."

Paul ficou com a impressão de que os caras da Max Webster ficaram meio ressentidos com os recursos investidos no Rush. Ele disse que "Kim nunca estava feliz. Apenas porque era sempre Rush, Rush, Rush, nunca Max, Max, Max. Isso é tudo o que posso falar sobre o assunto, porque não importava, o Rush sempre foi o número um para Ray. Só porque eles eram amigos e seja lá o que fossem, a Max ficava em segundo plano, simples assim. Kim não gostava disso. Não era certo. Mas nós também sabíamos que Ray era o cara. Então, o que poderíamos fazer?"

"Gostávamos muito deles, e eles gostavam de nós", reitera Pye Dubois, o letrista da Max Webster, sobre a relação com o Rush. Ainda assim, ele admite que foi um começo meio turbulento de um casamento rock 'n' roll, embora não fique muito claro o que aconteceu. "Sim, a primeira turnê da Max com o Rush quase sofreu sabotagem, porque falaram coisas sobre eles no restaurante onde

estávamos. Alguém da equipe do Rush estava no restaurante e ouviu o que falamos e contou para os caras, e a Max Webster foi cortada da turnê. Não sei como aquilo se resolveu. Mas alguém disse alguma coisa naquele restaurante. Algo foi dito, e foi considerado pejorativo, e a Max Webster foi cortada da turnê. Depois tudo foi resolvido. Não sei quem falou – mas acho que não fui eu… tenho certeza de que não fui eu. Mas alguém falou alguma coisa."

"Também fizemos muitas datas com Ted Nugent", conta Ungerleider sobre essa época. "Ted me pegou pelo pescoço porque trouxemos nossa própria iluminação e ele não sabia nada sobre aquilo. Não gostou muito, mas foi uma época boa. Naquele tempo, Ted Nugent viajava com um Lincoln Town Car acompanhado do irmão dele, John, e de um rádio amador, e nós nos comunicávamos com eles pelas estradas dos Estados Unidos em nosso carro alugado. Conversávamos uns com os outros a noite toda, nos mantendo acordados enquanto seguíamos de uma cidade para outra."

Mas, como Howard relata, a turnê desse disco trouxe principalmente desapontamento. Era para avançarem, mas o Rush corria o risco de desaparecer. "Foi frustrante", explica Ungerleider, "havia o primeiro álbum

seguido de Fly by Night, que foi um grande sucesso. E então fizeram um disco experimental com Caress of Steel. Tinha muitas músicas excelentes – 'Necromancer' é incrível. Mas com relação ao apelo junto ao grande público, não foi um dos álbuns mais populares depois dos outros dois. E eles ficaram muito desapontados, acho que isso foi o combustível para 2112, porque não estavam muito

felizes. Chamavam o álbum de Corrosive Steel porque não fez sucesso depois do lançamento e levantou muitas dúvidas na época – devemos continuar ou não? Não era o que eles tinham se acostumado com os dois álbuns anteriores, principalmente depois de Fly by Night foi difícil seguir em frente daquela forma. As músicas que criaram tinham, acho, um tanto de autoindulgência. Mas eu as achava ótimas músicas. Amo o álbum, mas creio que o grande público não gostou tanto quanto gostou dos outros dois.

“Psicologicamente isso pode deixar você confuso, porque nada aconteceu como havia acontecido com os outros discos. Naquele tempo, tudo se resumia a execução no rádio e exposição, então tocar menos no rádio foi desencorajador, porque os caras já estavam acostumados com o que estavam acostumados. Acredito que estivessem pensando em desistir de tudo. Por isso acho que essa situação complicada foi o combustível para 2112. O álbum saiu e simplesmente deixou todo mundo impressionado. Era justamente o que eles precisavam. Foi o ponto de virada, eu acredito, para conduzi-los ao nível seguinte.”

Liam também lembra a campanha de Caress of Steel como um suplício. “Era uma banda que trabalhou duro lá fora, abrindo caminho, mas a gravadora não ficou muito impressionada com o terceiro álbum. As rádios, como sempre, não ficaram impressionadas com ele. Acho que estava chegando ao final de um ciclo com a gravadora, porque naquele momento possivelmente seríamos descartados como artistas do catálogo. Os fãs não estavam comparecendo aos shows e não havia execução nas rádios, o que era normal. Então só foi um período em que todos nós

ficamos deprimidos. Acho que a equipe devia ter entre três ou quatro pessoas naquele tempo, talvez cinco. Mas entre a banda e a equipe, havia

simplesmente um mal-estar generalizado no ar. Era difícil, porque não havia nada que pudesse tocar nas rádios ali", continua Birts. "Eu odeio essa noção, mas era isso mesmo. Não havia nada em que as rádios pudessem se interessar, a gravadora tinha perdido o interesse e parecia que os fãs também tinham perdido o interesse. Parecia mesmo que era o fim da linha. Mas, felizmente, eles se reergueram a partir disso."

Sobre a razão de chamar a turnê de forma pejorativa de Pelo Ralo, Liam diz que é "porque literalmente achávamos que tudo estava acabado. Quero dizer, eles como artistas e nós como equipe estávamos todos indo pelo ralo. Dariam a descarga e desceríamos pelo esgoto. Basicamente tudo estava terminado. Esqueci que estávamos na estrada com Ted Nugent, mas sim, as coisas não iam muito bem. Quando tiramos uns dias para fazer nossos próprios shows, sem estarmos abrindo para Ted, ninguém aparecia. Ficamos pensando: 'Bem, acho que acabou e era isso, ficamos sem combustível e agora é empurrar até parar de vez'".

Liam oferece um ponto de vista interessante. Um lugar como Cochrane deveria ter refletido melhor a realidade da turnê para uma banda desse tamanho. Devem ter trabalhado entre os shows "glamorosos", porque, como um tubarão, se você parar de se movimentar, morre. Neil explica: "Felizmente, é claro, atuando como banda de abertura naquela época, nosso set tinha 20 ou 25 minutos de duração. Mas nos dias fora dessas turnês, tocávamos em clubes

e também precisávamos de um set mais longo. Então, entre os trabalhos abrindo para outras bandas, é claro que você precisava fazer outras coisas. Quando a atração principal tirava um dia de folga, a gente ia tocar num clube. Essa foi a estratégia que sempre seguimos, sem falar na necessidade econômica que surgiu.

“Eu me deparei com esse tema nos últimos tempos, ‘roadcraft’ – ‘a arte da estrada’, e quero mesmo escrever um livro sobre isso.1 Não apenas sobre turnê, é óbvio, como músico de rock – porque isso realmente não tem um apelo muito vasto –, mas sobre tudo o que aprendi viajando de moto, de bicicleta, fazendo trilhas, a arte de estar na estrada em geral também como uma metáfora da vida. Você pensa na estrada menos trafegada como uma metáfora, mas há a arte da estrada naquele caminho também. Então esse é um conceito com o qual tenho brincado ultimamente. Mas também foi quando aprendi, pela primeira vez, que só isso não é o suficiente… Não é vida ficar vagando o dia todo e depois tocar só 25 minutos, e então vagar de novo pelas próximas 23 horas e meia para tocar 25 minutos. Em menos de um mês, já pensei: ‘Isso não é vida’.”

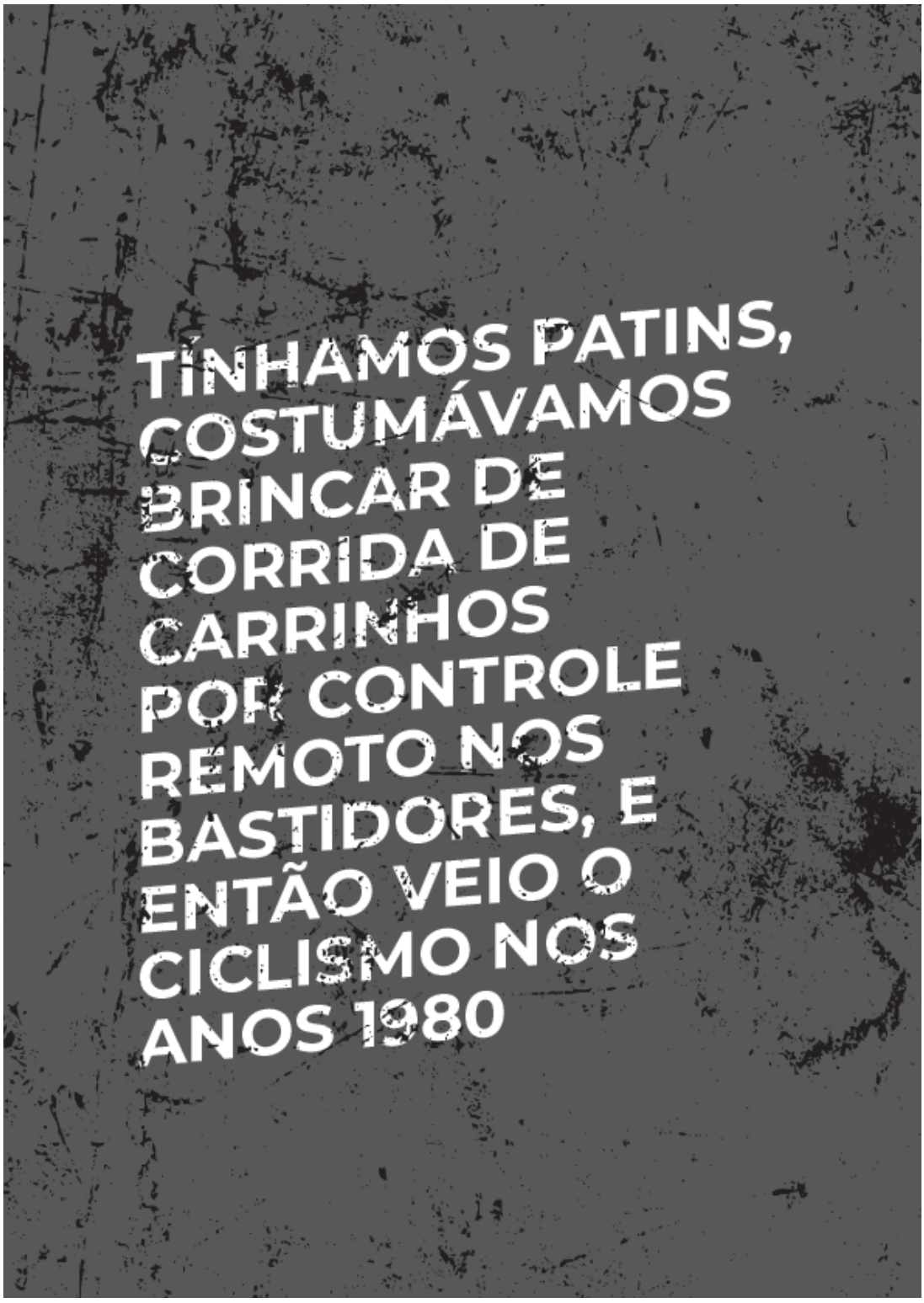
E então Neil iniciou seu bacharelado em artes de forma autodidata, lendo livros pesados e ganhando o título de “o Professor”.

“Como mencionei anteriormente, saí da escola bem cedo, então precisava muito me atualizar. A bateria já fazia parte da minha vida havia tanto tempo que comecei a me abrir para outras coisas e querer aprender. E, bem, não há educação portátil mais perfeita do que ter muito tempo livre e livros à disposição em todos os lugares. Assim, pelos anos seguintes, passei a preencher essas horas com

leitura. Portanto, isso também foi algo negativo que se transformou numa coisa positiva.

“Ao longo dos anos, adotei muitos outros hobbies para preencher esse tempo. Houve um período em que me interessei por miniaturas de carros e levava uma mala com equipamento para montar os carrinhos e uma pistola de pintura, depois me sentava no meu quarto trabalhando nisso. Tínhamos patins, costumávamos brincar de corrida de carrinhos por controle remoto nos bastidores, e então veio o ciclismo nos anos 1980 – comprei uma bicicleta e a guardava no bagageiro do ônibus, e logo passei a pedalar todos os dias. Se as cidades dos shows ficassem a 100 quilômetros de distância ou algo assim, ia de uma cidade para a outra de bicicleta. Eu pedia que o motorista do ônibus parasse a 120 quilômetros de Denver ou outro lugar, por exemplo, e pedalava o resto do caminho até chegar à apresentação seguinte, em geral por estradas secundárias, claro. E isso me levou a explorar as cidades e conhecê-las melhor.

“Visitar museus de arte se tornou outra parte da minha educação que aquelas horas vazias na estrada podiam me oferecer. Foi a melhor educação possível, porque provavelmente visitei todos os melhores museus de arte dos Estados Unidos. Se fosse dia de show, eu tirava minha bicicleta do ônibus, dava uma volta pela cidade, terminando no museu de arte e circulando pela área. Além disso, comecei a colecionar livros e saber mais sobre pintura norte-americana, dos Estados Unidos e do Canadá. Então, sim, sem dúvida obtive uma formação de alto nível que ninguém em outra circunstância poderia ter. Ok, sua educação será visitar todos os melhores museus de arte do país – é um ótimo começo.



“Assim, a educação mais abrangente foi estar nas estradas todos os dias com minha bicicleta”, continua Neil, abordando novamente o

hobby sobre o qual escreveu, seguido de livros similares sobre motociclismo. “Eu estava lá fora no meio das pessoas. É um hábito que ainda preservo até hoje de motocicleta, rodando pelas cidades: todos os dias pego as estradas em que ninguém mais trafega a não ser as pessoas que vivem naquela região, todas essas pequenas partes escondidas dos Estados Unidos e do Canadá que passei a conhecer e ainda me sinto ávido para explorar todos os dias. Eu me deixo guiar pelas pessoas que estão ali trabalhando, e dessa forma mantenho a perspectiva com relação à minha própria vida. E, sim, posso estar com as mãos cheias de bolhas, e o show pode ter sido um suplício físico tremendo, mas todo dia passo por pessoas que trabalham nos campos, nas estradas, todas as coisas que as pessoas normais fazem. É isso que mantém minha perspectiva mais enraizada.”

Ironicamente, mais tarde Neil adotou de modo intencional o estilo de vida que era uma necessidade lá atrás na Turnê Pelo Ralo. “Paro em postos de gasolina todos os dias. Durmo em hotéis baratos e frequento restaurantes baratos. Só para ter uma ideia, noite passada me hospedei num hotel de beira de estrada com uma diária de 64 dólares e jantei no restaurante da família Smitty. Essas são coisas significativas que obrigam você a manter os pés no chão. E então eu paro num posto de gasolina com área de descanso para caminhoneiros. Durmo dentro do ônibus depois dos shows e acordo numa parada de caminhões. Repito, não tem como existir algo mais democrático que esse tipo de coisa.

“Com certeza mantenho tudo isso sob a abrangência da educação, porque obviamente é disso que se trata. As pessoas dizem que

viajar amplia os horizontes. Bem, isso não acontece numa turnê de rock quando se sai de um avião direto para uma arena, depois para um hotel ou para dentro de um ônibus. Você acorda no ônibus dentro do estacionamento do local do show, entra, toca e vai para um hotel. Sabe, fiz isso por 20 anos, então sei do que estou falando, não estou sendo evasivo. Acho que conheço bastante os Estados Unidos, mas depois de 20 anos, quando viajei de bicicleta e depois com minha moto, percebi que não conhecia nada. Não via nada comparado ao país que agora eu conheço.”

Capítulo 5. 2112

A situação do Rush no final de 1975 não estava fora dos padrões da indústria musical. O Kiss não estava incendiando o mundo com o seu terceiro disco. O Aerosmith só conseguiu seu primeiro sucesso depois de lançar três álbuns. O Blue Öyster Cult também levou ao menos três discos para chegar lá. Ted Nugent precisou de quase uma década para estourar, e depois, finalmente, após ter um hit com Free-for-All, foi quase como um anticlímax. Oras, até mesmo o poderoso Van Halen precisou de dois, três ou até mesmo quatro discos na tentativa de retomar a popularidade do álbum de estreia.

Alex explica: “O problema foi que estávamos num estágio muito inicial do nosso desenvolvimento do ponto de vista da gravadora. De repente estávamos no terceiro álbum e as coisas não iam tão bem segundo os planos deles. Talvez fosse melhor voltarmos a fazer algo parecido com o primeiro disco, um pouco mais hard rock, com aquele apelo mais direto. Só sei que tivemos muitas reuniões, mas houve uma em específico de que me lembro. De novo, foi dentro daquela van Funcraft onde vivemos por 800 mil quilômetros.”

Isso aconteceu quando os caras da banda resolveram que preferiam voltar para seus antigos empregos a fazer concessões, e que lutariam até o fim para que o novo álbum fosse ainda mais experimental do que Caress of Steel. Seria isso ou nada. Assim, no findar do inverno – observe que 21/12 é a data que marca o solstício de inverno no hemisfério norte –, saindo direto da Turnê Pelo Ralo,

o Rush se congregou mais uma vez com Terry Brown em fevereiro nos estúdios Toronto Sound e criou 2112, que seria lançado em 1º de abril de 1976. Também naquele dia, a banda recebeu seu primeiro disco de ouro por Fly by Night. Possivelmente isso foi um lembrete adicional de que Caress of Steel tinha sido um fracasso.

“2112 é um reflexo de tudo isso”, explica Alex. “Quero dizer, o álbum é sobre isto: a declaração da nossa independência, da nossa individualidade. Nós nos reerguemos indo à luta… Se caíssemos, desde que estivéssemos em busca das chamas da glória, tudo estaria bem.”

“Fly by Night tinha vendido mais que nosso primeiro disco”, conta Ray, descrevendo o cenário. “O Rush nunca havia tido um álbum malsucedido. Eram degraus rumo ao sucesso. Nessa linha, o primeiro álbum fez um sucesso moderado, Fly by Night foi melhor e depois Caress of Steel nos levou um passo atrás com relação ao primeiro disco. Então algumas pessoas dentro da gravadora – Cliff já não estava mais lá –, mas algumas pessoas da gravadora viram isso como um sinal de que estávamos em decadência. Mas eu vi isso como um sinal de que tínhamos uma base de fãs. O primeiro álbum vendeu 150 mil cópias, o álbum seguinte vendeu 200 mil, e então o terceiro álbum voltou a vender 150 mil, portanto tínhamos uma base de fãs de 150 mil pessoas, e essas eram as fundações para crescer. Lembro que Terry Brown e eu nos reunimos com a gravadora e conversamos sobre duas coisas: continuar a trabalhar no álbum atual, sem abandoná-lo, porque havia uma sensação de que isso poderia acontecer, e que continuaríamos a turnê e não desistiríamos da banda. Estava dizendo a eles que a banda queria

vender mais discos. Mas depois, é claro, um ano mais tarde, tive que entregar um álbum-conceito àquelas mesmas pessoas.”

Sobre levar as notícias da reunião com a gravadora para Geddy, Alex e Neil, Ray conta: “Filtrei um pouco do que foi falado… Eles sabiam que havia certa pressão. E eu sabia que a banda não se sentiria confortável com relação a isso. Nunca queriam que alguém ficasse se metendo no que iriam fazer. Acreditavam que se tratava da carreira deles, de sua música e arte, e não aceitavam que houvesse alguém lhes dizendo o que fazer de modo algum. Fiquei encurralado: conhecia os rapazes e sabia que fariam o que queriam fazer e que ninguém mais iria interferir.

“A verdade é que eu não queria ser abandonado pela gravadora”, continua Danniels. “A Mercury era uma gravadora decente. Eu me sentia bastante confortável com eles. Estava começando a trabalhar com outros artistas em outras gravadoras e compreendia que essa pressão por um single de sucesso existia em todo lugar. Naquele tempo, não havia uma gravadora que não falasse nisso. Portanto, havia o cenário de preferir um mal já conhecido, e meu objetivo era apenas manter as coisas nos trilhos por mais um disco e ver o que iria acontecer. E, no final das contas, os caras da banda estavam certos, porque era o disco que queriam fazer, era o que sentiam que precisavam fazer artisticamente. Não acho que houve qualquer grande cálculo da parte de ninguém.”

“Eu tinha um contrato”, conta Vic, sobre a possibilidade de o Rush ser cortado da Mercury. Ele confirma que isso poderia ter acontecido, mas “não sem criar um problemão para eles, ou teriam que pagar para romper o contrato. Isso teria sido um golpe do

destino. Mas tínhamos três álbuns lançados, o que já era alguma coisa que se podia apresentar para outra gravadora. Fomos muito cautelosos porque Ray e eu somos donos de uma produtora e somos os donos das fitas máster. Sempre conseguimos ficar com as másters. Então, se qualquer item do acordo fosse alterado, de qualquer maneira elas ficariam todas conosco. Não pertenciam às gravadoras que assinaram os contratos. Isso é ter inteligência nos negócios".

Quando questionado por que a Mercury aceitou tal cláusula, Wilson dá de ombros: "Quem não pede não ganha. Primeiro, eles ficaram com o Canadá – e nós abrimos mão do Canadá. Não estavam atuando lá como empresa, e simplesmente dissemos que queríamos o Canadá de volta, e eles nos devolveram. E conseguimos o Japão de volta porque também não estavam fazendo nada lá. Fui até o Japão e consegui cinco contratos com gravadoras em um único dia. Ficamos com a CBS lá. Não sei se o Rush ainda está com eles ou não, mas estavam em renegociação. Não eram os donos das másters, mas detinham a propriedade sobre alguns territórios no contrato. Mas, no final, começamos a pegar todas as másters de volta."

Como é de conhecimento geral, o Rush gravou 2112 sem que os empresários soubessem muito bem o que a banda estava fazendo. "Com o Rush não há escolha", afirma Ray. "Eles sabem o que querem fazer e são uma das pouquíssimas bandas que eu conheço no mundo que nunca entrou num estúdio sem completar um álbum. Se escrevessem 12 músicas, essas 12 músicas estariam no disco. Não fazia parte da personalidade deles fugir de alguma coisa. Se

começassem, teriam que terminar. É a ética de trabalho da classe média operária. Já ouvi o U2 afirmar que compuseram 60 músicas para chegar às 14 que fizeram parte de um determinado disco. Se o Rush escrevesse 60 músicas, elas originariam os cinco álbuns seguintes… Teriam encontrado um modo para que essas canções dessem certo. E sem precisar trabalhá-las num sentido comercial, mas apenas musical."

Ray se lembra de se surpreender com 2112 e conta: "Quando recebi o álbum, não sabia que seria tão conceitual como foi. Você se pega no meio entre o que a banda quer fazer e o que a gravadora espera e está te pressionando a fazer. E então há um terceiro caminho para onde você vai… Sabe, eu amo Dark Side of the Moon. O momento em que ouvi aquele disco, eu amei, e quando se viu ao vivo, a reação do público foi muito positiva. Então percebi logo de cara que nosso álbum seria um disco incrível".

"Caress of Steel foi um problema para a gravadora", conta o empresário Vic Wilson. "Pessoalmente, eu gosto do álbum, mas a Mercury estava em dúvida se iria continuar com a carreira deles. Tínhamos mais um álbum para entregar, porque foi apenas o terceiro disco – e o contrato previa dois por ano. Então estávamos no segundo ano do contrato, e eles conseguiram. Entregaram 2112, mas trabalharam muito. Precisavam fazer dar certo. E depois de 2112, as coisas começaram a acontecer. Deu para ver a luz no fim do túnel a partir dele. Tive que aceitar que não haveria um sucesso do Rush para tocar nas rádios AM. Caress of Steel – não havia hits de AM. Acho que a música 'Fly by Night' foi o último sucesso de AM – potencialmente. Mas ainda tínhamos um contrato. Sabíamos que

precisávamos entregar outro álbum. Então eles fizeram o que tinham que fazer e criaram o disco. É assim que a fé nas pessoas com quem você trabalha permanece viva. Muito dependia de fé, e deu certo.

“Mas era um contrato para cinco álbuns”, explica Wilson. “Se o pior acontecesse, o que se iria fazer? Entregar mais três álbuns irrelevantes ou pegar a grana e cair fora? Essas não eram nossas opções. Queríamos ter sucesso, a banda queria ter sucesso, nós todos queríamos ser bem-sucedidos. 2112 foi um álbum imenso para o Rush. Foi o ponto de virada de suas vidas. Mas a atitude da banda era: ‘Vamos fazer o que queremos fazer’. E tinham carta branca quanto ao que queriam gravar. Não interferi na gravação, nem Ray. E então foram para o exterior. Quando a banda foi gravar fora do país, ninguém foi importuná-los. Eles se mandaram, ensaiaram, fizeram o trabalho de pré-produção, gravaram e depois entregaram um álbum.”

Destacando a personalidade do quarto álbum do Rush, Geddy explica: “Não sei o quanto sou versado no que meus colegas músicos estavam fazendo em 1976, mas com certeza 2112 foi parte de um avanço para nós. Foi surpreendente como todo mundo recebeu o álbum, porque sentíamos que estávamos rumando para aquela direção já há alguns anos. E tínhamos este conceito em nossas mentes de que adorávamos música progressiva, mas também amávamos rock. Gostávamos tanto de The Who quanto de Genesis e Yes. Para nós, The Who era uma banda progressiva, mesmo que lembrassem mais uma banda de hard rock. Eles não tinham medo de colocar influências desafiadoras em sua música.

Então nosso sonho era combinar o sentimento e o potencial do rock visceral do The Who, e mesmo do Led Zeppelin, e trazer a complexidade de bandas como Genesis e Yes.

“E queríamos fazer tudo isso com três integrantes. Queríamos ser o trio mais complexo do mundo, esse era o nosso sonho. Apenas tocar música puramente progressiva não nos deixava satisfeitos. Acho que havia muita gente como nós, muitos músicos como nós, muitos ouvintes como nós que gostavam de música pesada. Mas apenas regurgitar um blues de 12 compassos seria chato. Não era uma coisa que quiséssemos tocar e não era o que queríamos ouvir. Então surgiu a oportunidade perfeita para nós. Vimos essa combinação de todos os diferentes tipos de rock de que gostávamos, o complexo e o simples.”

The Who, é claro, avaliando música a música, é mais poderoso e conceitual que a maioria das bandas de rock progressivo. Afinal de contas, essa é a banda que nos apresentou The Who Sell Out, Tommy e Quadrophenia, e tudo isso antes de 1973. Detalhe sua busca até encontrar Pete e seu projeto Lifehouse com sintetizadores, e mais tarde The Iron Man, e a banda podia ser também futurística e visionária – “2112” como um conto não ficaria deslocado nos cadernos de Pete.

“Acho que estava de certa forma sendo chamado de progressivo, e sem dúvida era metal”, continua Lee. O álbum foi sutilmente configurado para ser mais pesado, mas também para apresentar menos camadas que Caress of Steel, ficando mais fácil de ser traduzido para os palcos. Geddy diz: “Acho que resistimos um pouco à ideia de sermos considerados uma banda de metal, só porque

sentíamos que nossas raízes estavam mais no hard rock do que no metal, e para nós a distinção era muito clara. Talvez nem tanto para o público, mas com certeza para nós a diferença entre Black Sabbath e The Who era bastante profunda. The Who era rock e o Sabbath era metal, e nós éramos um tipo de amálgama daqueles extremos. Ficamos no meio do poder gutural que aquelas bandas tinham, estávamos no meio daquilo. E ainda assim as influências eram muito mais complexas. Então, é claro, de fato nos considerávamos uma banda de rock progressivo, no sentido estrito e verdadeiro. Queríamos fazer rock, portanto nunca quisemos perder esse aspecto da música, porém não queríamos fazer o tipo de rock mundano, chato e comum, então como definiríamos aquilo a não ser dizendo que o rock estava progredindo? Estava tentando ser mais do que isso. As pessoas interpretaram essa expressão, rock progressivo, como rock pretensioso. Nunca entendemos dessa forma, e acho que nossos fãs e os fãs desse tipo de música não entenderam dessa forma. Era apenas um tipo de rock mais aventureiro.

“Quero dizer que 2112 parecia o álbum que estávamos tentando fazer há alguns discos. Acho que o primeiro disco era, é claro, um amálgama de tantos anos tocando em bares e colégios e gerou um som particular. Fly by Night era uma nova influência, porque Neil agora fazia parte da banda e ainda estávamos em busca da nossa identidade. Com Caress of Steel acho que buscávamos o som de 2112, mas ainda não o tínhamos alcançado. O material não estava lá ainda, o estilo de composição era experimental demais, errante demais. Estávamos numa viagem muito louca para entregar aquilo. Mas de alguma forma todos esses experimentos e toda essa ideia

do que deveríamos criar, e a habilidade de Terry Brown, tudo isso se juntou com 2112. Esse realmente parecia nosso primeiro álbum."

O período que culminou em 2112 é chamado por Neil Peart de "um nadir". "Estávamos empolgadíssimos, é claro, ao começar a fazer turnês e tocar em todos esses lugares imensos com bandas importantes, ir a Los Angeles pela primeira vez, eram todas cidades incríveis para se ver pela primeira vez. Então, sem dúvida, foi essa onda que nos levou durante o período de Fly by Night. De fato, esses primeiros três álbuns venderam cerca de 125 mil cópias, que naqueles dias era apenas um número respeitável o suficiente para se manter uma carreira. O primeiro foi um começo sólido, o segundo foi sólido, mas o terceiro vendeu a mesma quantidade de cópias, e assim a gravadora não ficou muito impressionada. Tudo sofreu uma horrível guinada para a decadência na época de Caress of Steel.

"Mas, com esse álbum, tínhamos explorado tantas coisas e com tanta profundidade quanto possível em termos de composição e arranjos e instrumentalização. Aquela turnê foi o melhor teste para nos aperfeiçoarmos enquanto músicos, tocar noite após noite, ainda mais quando havia sets mais longos do que meros 20 minutos. Simplesmente se amadurece e se aprende muito. Mesmo nos dias de hoje, ainda sinto esse aperfeiçoamento na minha arte só por tocar ao vivo todas as noites durante dado período de tempo. Portanto, estávamos melhorando, sem dúvida. Tudo era tentativa, e é claro que houve experimentações que não deram muito certo em Fly by Night e Caress of Steel, mas nós adoramos. Era tudo o que importava, sabe, tendo sucesso ou não, sendo inteligentes ou burros, nós adoramos.

“E depois, perto do final daquele período, as coisas começaram a ficar bem ruins. Primeiro não conseguíamos mais pagar nossos roadies, depois não conseguíamos nos pagar, ou vice-versa: provavelmente não podíamos nos pagar e depois não podíamos pagar nossos roadies. Chegando ao estúdio para gravar 2112, havia zero confiança por parte de qualquer um, exceto nós mesmos. Nem os roadies – você sabe, foram eles que criaram o apelido Turnê Pelo Ralo. Não creio que nós tenhamos inventado isso.”

Retomando, Neil conta: “Meu carro já nem andava mais. Tinha que pegar um carro emprestado para poder ir até o estúdio onde estávamos trabalhando em 2112. Eu ainda morava em St. Catharines, então dormia no sofá da casa de um amigo. Era inverno em Toronto, e eu não tinha dinheiro, nem carro, mas ainda possuía aquela dedicação de fazer o melhor álbum que podíamos. E também muita raiva. Eu já falei sobre isso antes, mas cabe repetir: estávamos com muita raiva quando fizemos aquele disco. É claro, os jovens se identificam com poucas coisas melhor do que raiva e sexo: coloque esses dois motores de propulsão numa música e a conexão vai surgir imediatamente. E com certeza era o que estava ali, apenas essa raiva desesperada para fazer o que quiséssemos e poder extravasá-la.

“De fato, descobrimos mais tarde que a gravadora já havia nos descartado do catálogo por completo. Tinham feito as projeções financeiras para o ano seguinte e nós sequer fazíamos parte da planilha. Foi pura sorte nossa que a gravadora estivesse em meio a uma reviravolta. Acho que na época houve três ou quatro presidentes diferentes na gravadora, o que era muito comum nos

anos 1970 e 1980. Então conseguimos passar em meio às rachaduras. Hoje em dia não importa, mas naquela época, depois de três discos, você teria sido simplesmente descartado. O fato de termos conseguido fazer 2112 apesar de tudo foi puro acaso. Meio que fomos ignorados e conseguimos superar esse obstáculo."

"Quando entreguei 2112 para Chicago", lembra Ray, "recordo com clareza, já sabia que naquele ponto não importava mais. Ou o disco faria sucesso – e ele seria bem-sucedido de qualquer forma porque é um álbum muito bom e a banda já tinha um público fiel naquele momento, havia uma turnê por trás – ou não faria. E se não fizesse sucesso, a gravadora desistiria de nós. Eu conseguiria, no melhor dos cenários, gravar mais um disco. Antes de se tornar um superstar, um artista só é bom o suficiente de qualquer modo até o álbum seguinte. Do ponto de vista do empresário, portanto, estamos sempre tentando conseguir mais um disco. Não importava o que acontecesse.

"Mas e quanto ao disco? Os caras da gravadora não entenderam. Mas, para ser justo, houve uma sensação na sala de que era bom. Não era bem o que haviam pedido, nem o que queriam ou o que realmente compreendiam, mas não sei como alguém poderia ouvir aquele disco sem pensar: 'Este é um bom disco. Isso é boa música'. Eles ficaram intrigados quanto ao modo de promoção do disco, e se não me falha a memória, fiz o melhor que podia para mostrar como vendê-lo, para onde ir, e que poderíamos conseguir alguma execução no rádio se fosse possível. Pegaríamos a estrada feito loucos, e mesmo tendo recebido críticas terríveis, teríamos que continuar a fazer publicidade nas revistas de rock da época. Havia a

Creem, a Circus e outras que já não existem mais, e buscávamos isso sem muita expectativa, como sempre fizemos.”

E, é claro, 2112 foi o álbum que salvou a carreira da banda. Mais enérgico, mas quase tão conceitual quanto Caress of Steel, se beneficiou de um som mais denso e quente, um efeito que realmente deixa claro o nível ainda maior de acordes poderosos. De fato, “A Passage to Bangkok”, “Something for Nothing” e “The Temples of Syrinx” se colocam entre as composições mais pesadas da banda. Sobre as outras novidades da “Solar Federation”, Alex escreveu a letra da canção metida, a princípio pop e depois matadora (vagamente parecida com o som do BTO) “Lessons”, enquanto Geddy compôs a letra da balada melancólica de arranjos ambiciosos chamada “Tears”.

“2112 foi escrito na estrada pouco antes de gravarmos”, explica Alex. “E, você sabe, o álbum vem de um lugar diferente, de um lugar de resistência e raiva com relação ao modo como as coisas estavam acontecendo ao nosso redor. Estávamos resistindo. É um álbum bastante espontâneo. E, óbvio, houve planejamento e trabalho realizado de antemão. Entramos no estúdio armados com todo esse material. Havia muita pressão, tanto da nossa parte quanto da parte da gravadora e, em certo nível, até dos nossos empresários para voltarmos às raízes roqueiras, fazer outro álbum como Rush.

“E nós basicamente falamos: ‘Quer saber? Não estamos interessados nisso. Se é o que todo mundo quer, então não vai ser isso que vocês terão. Se fracassarmos, cairemos lutando’. E eu lembro que tivemos essa conversa dentro da nossa van. Estávamos

muito desanimados. Pensávamos estar fazendo o certo e estávamos aprendendo, e esse foi o ponto de partida. Mas não havia apoio nenhum. Então estávamos com raiva. Pensamos: 'Quer saber? Vamos só fazer o que fazemos'. E começamos a compor 2112.

"E há muita paixão e raiva naquele disco", continua Alex, usando a mesma palavra que ouvimos de Neil. "E não poderíamos ter feito esse álbum sem Caress of Steel e aquela sensação de estarmos sozinhos.

E 2112 acabou sendo o passaporte para nossa independência. Depois disso, a gravadora disse ok, façam o que quiserem. Vocês provaram por conta própria que sabem o que estão fazendo. Então nunca houve alguém da gravadora presente em qualquer uma das nossas sessões de gravação. Ray jamais participou de nossas sessões. É sempre uma coisa a portas fechadas. Nós compomos a música, tocamos, o que acharmos que é o certo a fazer, e cabe a eles lidar com isso. Mas não acho que poderíamos ter realizado qualquer coisa sem afiarmos o machado com Caress of Steel, que foi um disco muito importante para nós em termos criativos."

Explorando um pouco mais a logística do álbum, Alex lembra que "não houve muito tempo para gravar, estávamos sempre em turnê. Então a maior parte da composição aconteceu na estrada. Muito pouco ficou para o estúdio. Pelo menos, havia um esboço bem claro do que queríamos fazer. 2112 foi gravado em cerca de uma semana e meia, algo assim. Bem diferente de um álbum como Vapor Trails, que levou 14 meses. Mas estávamos preparados: tudo foi bem

direto, apenas encaixamos as partes. Não havia muito espaço para fazer overdubs ou dar uma viajada, tudo foi muito direto.

“Mas claro, muita gente tinha investido tempo e dinheiro em nós, e havia uma preocupação real de que não desse certo. Tínhamos decidido que ou poderíamos fazer outro álbum igual ao primeiro, ou apenas sacar nossas armas e fazer o que achávamos que era o certo para nós. Acho que nós todos tínhamos esse sentimento bem concreto de que esse era o tipo de composição que queríamos e que era única para nós e o que queríamos alcançar. Estávamos sintonizados nessa vontade de compor uma peça mais conceitual para o disco inteiro. Portanto, sem a base de ‘Fountain of Lamneth’ de Caress of Steel, que foi nossa primeira investida nesse tipo de composição, não haveria 2112. E, como eu digo, esse disco realmente garantiu nossa independência. Depois dele, todo mundo nos deixou em paz para fazermos o que achávamos certo.”

Tecnicamente, 2112 é menos conceitual e com duração menor que Caress of Steel. Aquele disco contém um lado de faixas de estruturas curtas e convencionais e um épico progressivo para completar, e depois um lado B com uma única faixa. Aqui temos uma música longa, mas depois cinco faixas do lado B que ficam perto de uma duração uniforme.

Mas, por várias razões, 2112 tem uma pegada tão conceitual quanto Caress of Steel ou ainda mais. Primeiro, o nome do álbum vem da faixa épica de um lado inteiro de duração, e a capa entra em sintonia com esse conceito. O pentagrama vermelho da frente representa a opressiva Solar Federation – a Federação Solar – da narrativa, os anciãos que rejeitam a descoberta de uma guitarra por

nosso herói e da música que ela produz. Essa jornada da alma por meio da arte musical perdida é representada pelo que se chamou de “Starman” (“Homem da Estrela”) ou “Naked Man” (“O Homem Nu”), totalmente despido para representar um homem sem ornamentos, a humanidade em seu estado puro, que foi suprimida pelos senhores austeros do mundo futurista sobre o qual Neil escreve.

“O que queremos dizer é representado pelo nosso logo com esse cara tentando alcançar a estrela”, contou Geddy para o Record Mirror em 1978. “Somos uma banda capitalista, viemos de famílias de classe média. Talvez nossos pais não aprovassem o que estávamos fazendo no começo, mas sempre havia uma cama quentinha para nós à noite. Escolhemos o nome Rush porque representa uma força positiva, um sentimento. Quer dizer que você pode alcançar qualquer coisa que realmente queira por meio do próprio esforço, seja na música ou em qualquer outra coisa. Temos forte identificação com o poder do indivíduo, com o direito de que cada pessoa expresse seu próprio pensamento.”

Nessa mesma entrevista no Reino Unido, Neil acrescenta, depois de mostrar ao jornalista Robin Smith seu carrinho por controle remoto: “Eu gosto das virtudes nobres, da diferença entre certo e errado. E não gosto que as pessoas me digam o que fazer. Isso pode acontecer com algumas bandas – elas se tornam marionetes das gravadoras. Você tem que tomar as próprias decisões se quiser que seus ideais surtam efeito. A Grã-Bretanha se encontra numa situação estranha nesse momento porque tem um governo socialista. Sou contra o socialismo porque, repito, ele reprime o

indivíduo. Tenta amarrá-lo sem deixar que se pense por conta própria".

Mesmo a arte da contracapa, que apresenta os rapazes em túnicas que combinam e parecidas com quimonos, sugere tacitamente que eles são personagens nesse drama. Na contracapa, há uma frase que é tópico da narrativa, escrita em fonte vermelha e combinando com as letras apresentadas numa das páginas do encarte. Por fim, o simples ato de ouvir primeiro a música que ocupa um lado inteiro do disco busca uma continuidade no lado B, onde se encontram músicas que muitos ouvintes sentem que poderiam ser incluídas como parte da narrativa de ficção cientifica, exceto "A Passage to Bangkok". O próprio Geddy Lee sugeriu em entrevistas que, se observarmos com mais profundidade, "Something for Nothing" pode inclusive ser interpretada como a moral da história.

"'2112' obviamente não foi a primeira ópera rock", afirma Geddy se referindo ao sucesso da primeira faixa do disco, apresentada em sete partes. "Quero dizer, há Tommy; houve várias delas antes disso. Thick as a Brick. Mas talvez por este ter sido o primeiro tipo de míni ópera rock de um power trio do Canadá, talvez isso o tenha tornado incomum. Sempre se referiram a nós como power trio, e é uma expressão estranha se você a empregar fora de contexto. O que é um power trio? Quando eu penso em um, num primeiro momento penso em Blue Cheer, que foi uma das nossas primeiras influências. Eles eram progressivos? Tentavam tocar rápido. Esse era um dos ingredientes importantes quando se era fã de rock: com que velocidade tocavam? Podiam tocar coisas mais complexas? Acho que, na verdade, não se pode chamar o Blue Cheer de

progressivo, ainda assim eram um power trio. Então nós éramos um power trio plus, com melhorias, tentando tornar tudo mais interessante, mais complexo.

Para mim, é difícil ver por que ‘2112’ é avaliada sob esse prisma, apesar do fato de que talvez fosse a primeira tentativa desse tipo de conceito materializada por um power trio.”

Como foi citado anteriormente, “2112” é um conto sobre um futuro em que a música foi banida após ser considerada supérflua e sem lógica. Num sentido mais amplo, fala de opressão, da questão da liberdade e de quanto disso deveríamos ter. Essa era uma área de estudo pela qual Neil Peart se interessava muito na época, por causa da obra de Ayn Rand. O livro Anthem foi uma inspiração em particular para a narrativa. Num sentido mais pontual, e mais impertinente, “2112” pode ser lida como uma crítica à indústria musical.

A imagem gráfica suprema tanto do disco quanto da turnê foi o assustador pentagrama vermelho, que se tornou o símbolo permanente do Rush. “Se alguém interpretar alguma outra coisa a partir disso, sabe, é problema deles”, ri Alex. Para Peart, a imagem não tinha nada a ver com Satã, em vez disso representava a criatividade sufocada pelas autoridades da narrativa carregada de tensão. Antes do lançamento, Geddy falou da música como um conto de ficção científica relacionado à individualidade e sobre como as lideranças da sociedade – formada por sacerdotes e computadores, por isso a placa de circuito integrado no lado esquerdo do encarte – preferem que todos sejam programados para serem homogêneos.

Como Neil explicou em 1976 para a Circus: “2112 é um ciclo de músicas baseado no desenvolvimento e na progressão de algumas coisas que vejo na sociedade. Nós nos deparamos com muitas esquisitices na estrada, e isso se traduz em música. O ciclo começa com uma abertura, ‘Overture’, depois a descoberta da guitarra e da música. As guitarras não existem na Federação Solar porque os computadores não permitem música – ela não é lógica. Então há a apresentação, ‘Presentation’, em que nosso herói leva sua guitarra até os sacerdotes nos templos de Syrinx. Mas os acólitos a destroem e o mandam embora. E ele tem um sonho sobre um planeta, estabelecido ao mesmo tempo que a Federação Solar, para onde todas as pessoas criativas foram. Nunca tinha visto nada parecido antes, esse estilo de vida alternativo, até mesmo o modo como construíam suas cidades era totalmente diferente. E fica cada vez mais deprimido porque se dá conta de que sua música é uma parte daquela civilização e ele nunca poderá fazer parte dela. Mas, no final, descobre que o planeta do sonho é real e as coisas começam a mudar para ele”.

Numa entrevista para a Creem no mesmo ano, Neil prometeu um “final de duplo significado surpreendente” e em total estilo “Hitchcock matador”, enfatizando os paralelos com os tempos modernos. “As coisas não estão tão ruins agora, mas é uma progressão lógica de certas coisas que estão acontecendo. O melhor da ficção científica é em sua totalidade um aviso. Queremos informar as pessoas do que está acontecendo de modo que ao menos exista uma chance de mudar isso. Não vai mudar a vida de ninguém, nem nada, mas se você semear uma ideia na cabeça de alguém, então terá feito seu trabalho.”

No folheto de propaganda do show no Massey Hall em Toronto (do qual o álbum ao vivo se originaria), havia a seguinte sinopse: “No ano de 2062, uma guerra galáctica resultou na união de todos os planetas sob o regime da Estrela Vermelha da Federação Solar. O mundo é controlado por computadores, chamados de Templos, que delimitam todas as obras de leitura, música e arte… tudo conectado com a vida durante o ano de 2112 (‘The Temples of Syrinx’ – ‘Os Templos de Syrinx’). Em meio a esse modo de vida que lembra uma linha de montagem, um homem descobre o que anos antes era conhecido como guitarra (‘Discovery’ – ‘Descoberta’). O homem começa a dedilhar as cordas e a mexer nos controles, descobrindo que pode criar a própria música – uma música bem diferente da dos Templos. Ele corre para contar aos sacerdotes sua descoberta (‘Presentation’ – ‘Apresentação’), mas para o desalento do homem, os sacerdotes fazem pouco caso do instrumento, dizendo que não cabe no plano da Federação Solar. O homem retorna à caverna onde descobriu a guitarra e, durante um sonho, é guiado por um oráculo até uma terra de incrível beleza e serenidade (‘Oracle: The Dream’ – ‘Oráculo: O Sonho’). Ao acordar, não acredita que foi apenas um sonho – a beleza era tão real. Ele continua na caverna por vários dias, ficando mais deprimido a cada hora que passa (‘Soliloquy’ – ‘Solilóquio’). O homem decide que não pode continuar fazendo parte da Federação e tenta ir em busca de uma vida melhor. Quando morre, outra batalha planetária começa (‘Grand Finale’ – ‘O Grande Final’) com o resultado a ser determinado pela imaginação do ouvinte.”

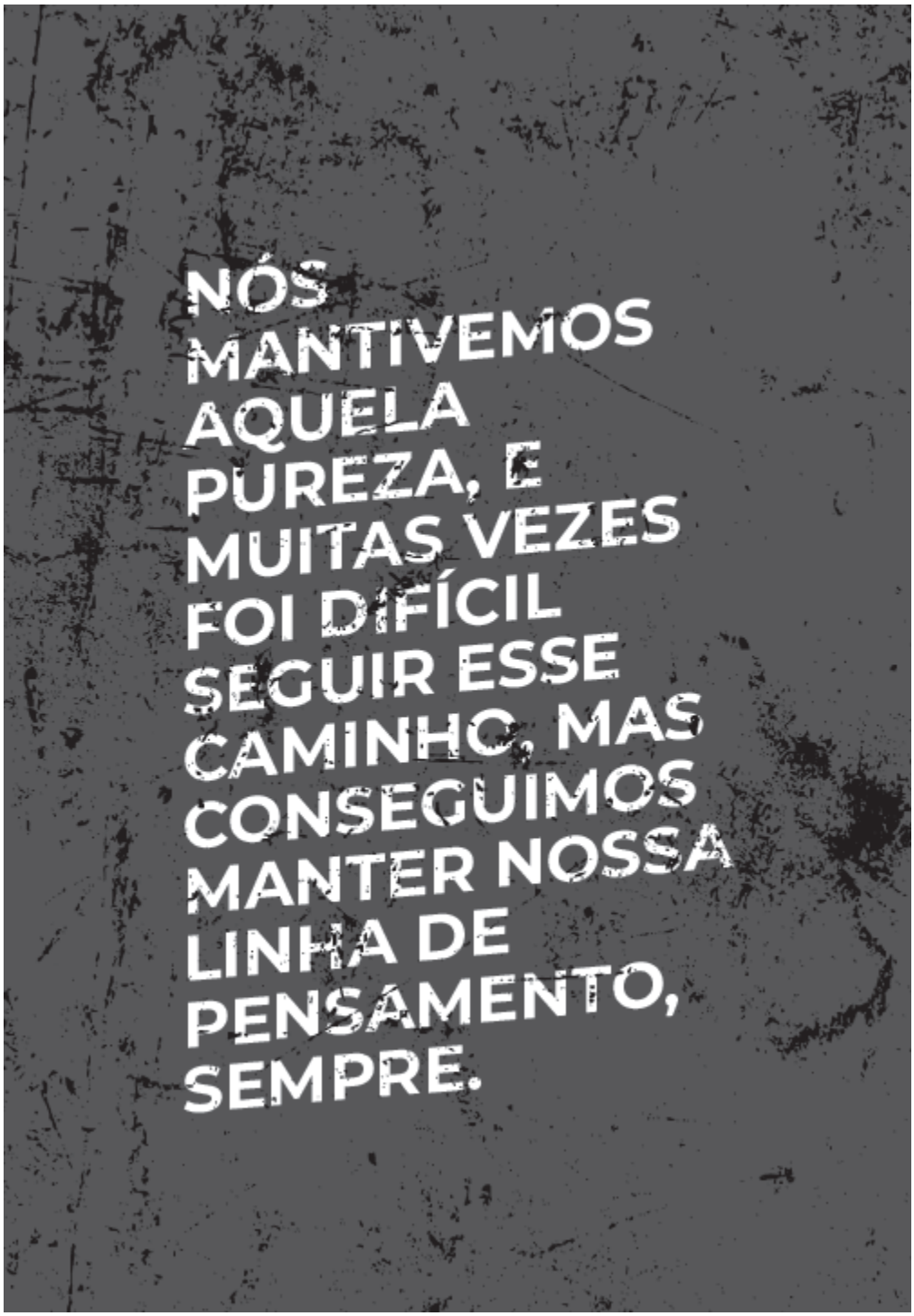
Neil reitera que uma das grandes lições do mundo real nesse conto fantástico, que se estende de 2062 a 2112, tem a ver com o

indivíduo se impondo contra a multidão, importante não apenas com relação a uma aliança como a Federação Solar, mas qualquer psicologia de domínio das massas. “Definitivamente esse também era o nosso sentimento”, conta Peart, “esse peso esmagador da indústria musical e mesmo de outros músicos. Todas essas bandas com que tínhamos trabalhado falavam de produto e mercado, e de uma forma cínica sugavam o público para um negócio e diziam as mesmas coisas no palco todas as noites: ‘Esta é a cidade mais rock ‘n’ roll do mundo!’ ou ‘Vocês são o melhor público que já tivemos!’. E isso funcionava. Eu acabava fazendo um péssimo julgamento dessas pessoas, mas os fãs acabam caindo na conversa deles.

“Esse mundo de cinismo estava nos destruindo. Lembro que Geddy e eu criamos uma expressão: ‘the sickness’, ‘a doença’. Nós dizíamos que essas bandas que exploram a fraqueza dos outros sofrem com ‘a doença’, ou seja, haviam se vendido ao sistema, para usar um termo dos anos 1960. Nós mantivemos aquela pureza, e muitas vezes foi difícil seguir esse caminho, mas conseguimos manter nossa linha de pensamento, sempre. Esse posicionamento acabou criando a música que tanto amamos de modo que outras pessoas também pudessem gostar dela. Continua sendo a mais pura e simples verdade para mim. Mas hoje em dia é mais fácil dizer isso do que foi no inverno de 1974.”

Não é apenas mera especulação que esse trabalho tenha relação com as ideias de Ayn Rand. Neil chegou até mesmo a colocar nos créditos das letras a frase: “Em reconhecimento ao gênio de Ayn Rand”. Isso foi feito em parte, como Peart admite, para não ser acusado de plágio. Anthem foi a principal inspiração para a música

“2112”, mas A Revolta de Atlas também teve certa influência, e Neil muitas vezes é chamado para entrevistas com o intuito de defender a autora como personalidade, assim como sua política controversa, algo que o incomoda (e também incomoda Geddy Lee). De forma mais ampla, “2112” é principalmente lida como uma narrativa com lição de moral sobre opressão política e cultural e, de um jeito mais sarcástico, como um ataque à gravadora.



“É provável que a música ‘2112’ seja a coisa mais importante que criamos na nossa carreira”, reflete Geddy com firmeza. “Porque sem essa música, provavelmente não teríamos continuado como banda. Foi quase toda escrita no estúdio e nos ensaios, e acho que tivemos

quatro semanas para fazer o disco. Depois conseguimos uma semana extra além do nosso contrato por causa de Caress of Steel. E o álbum foi construído. Mesmo algumas das partes mais pesadas, Alex e eu escrevemos sentados com nossos violões. O conceito foi reunido de forma muito clara, e muito depressa. Tínhamos uns riffs que queríamos organizar, e apenas começaram a se encaixar naquela música. E o álbum inteiro vai bem nessa linha. Alex tinha vontade de se permitir tentar compor sozinho. Nós só queríamos jogar tudo aquilo dentro de um conjunto. Minha lembrança é de que estávamos todos indo para a mesma direção. Sempre que conversávamos sobre como uma música tinha que ser, alguém dizia: 'Sim, é bem isso'. Sabíamos na hora. Não houve muitas dúvidas, não houve muitos momentos pensando: 'Será que devemos seguir nessa linha? Devemos ir para aquela direção?'. Todos sabíamos como queríamos tocar essa música e escrever essa música. E mergulhamos mesmo de cabeça no conceito que Neil trouxe."

A parte mais lembrada da faixa de quase 21 minutos de duração é a segunda, "The Temples of Syrinx", reforçada pelo instrumental igualmente pesado da primeira, "Overture".

"Eu acreditava que poderíamos fazer alguma coisa especial com 'Overture' / 'The Temples of Syrinx', que abriam o álbum", lembra Cliff. "Pensava nessas duas partes como uma coisa que gerava um manifesto gigantesco e seria muito popular no rádio. Acontece que, de fato, a questão era justamente essa. E se você puder apontar qualquer faixa do catálogo do Rush que tenha garantido à banda se tornar uma atração principal capaz de lotar arenas, eu diria que foi

‘Temples of Syrinx’. É preciso admitir que ninguém pensou nisso naquela época – ou desde então. Parece algo muito louco. Mas na época em que promovemos 2112 em seu ciclo regular, o disco vendeu 250 mil cópias, bem mais do qualquer um dos três discos anteriores, e depois continuou a vender num ritmo muito mais rápido que qualquer um dos outros três álbuns.”

“The Temples of Syrinx” é um clássico heavy metal majestoso e enérgico; “Overture” também seria se os rapazes tivessem pensado num jeito de compor uma letra para essa música, em vez da divertida e irônica frase “And the meek shall inherit the Earth” – “E os mansos herdarão a terra”. Mas uma vez que “The Temples of Syrinx” explode no palco principal, a banda já se encontra com todos os seus motores em propulsão: Neil está destruindo os pratos de ataque, Geddy canta a plenos pulmões, Alex aparece robusto e poderoso.

Cliff ainda parece meio incrédulo quanto ao desenrolar dos acontecimentos de um disco para o outro. “Eles estavam sob pressão, mas a pressão se manifestou no álbum que se seguiu a Caress of Steel. Esse foi o verdadeiro problema para o Rush – 2112. Reagiram à pressão que receberam depois de Caress of Steel criando 2112, que, eu diria, é bastante contraintuitivo. O que de fato fizeram foi pensar em simplesmente levar tudo aquilo ainda mais adiante. ‘Sinto muito, é o que fazemos’. E é sobre isso que trata 2112. O pânico real, não da minha parte, diga-se de passagem, mas no geral, se instalou na gravadora quando receberam 2112 como o quarto álbum da banda. Com apenas um intervalo de seis ou sete meses entre os dois discos, Caress of Steel era um revés, e então

surge esse álbum… Não havia qualquer esperança com o disco. Na verdade, eu discordava disso. Tenho lá um pouco de crédito nessa história."

"Acho que a ambição teve um papel importante", continua Burnstein, sobre o que 2112 alcançou que seu predecessor não foi capaz. "Também acho que quando uma banda é realmente boa e diferente, como o Rush, leva certo tempo para as pessoas acompanharem seu trabalho. E há um pouco de – não sei – fator de compensação quando elas pensam: 'Eu sentia falta disso, acho que agora devo embarcar nessa'. 'Temples of Syrinx' era tão pesada e tão incrível que qualquer um que gostasse de heavy metal naquela época não poderia dizer, se ouvisse a música, que aquilo não era uma coisa que precisavam ter."

Seguindo quase sete minutos de metal encorpado e destruidor (a maior parte sendo "Overture" e não "The Temples of Syrinx"), o ouvinte é apresentado a uma cascata de sons e a uma guitarra distorcida com dedilhado pesado. Ambas "Overture" e "Grand Finale" remontam a "1812 Overture" de Tchaikovsky, mas além disso, pode-se descrever "Overture" como flamenco em sua estrutura, embora completamente metalizada. "Discovery", sem a bateria, abre caminho para a quarta parte, "Presentation", que é uma mistura de rock calmo com acordes poderosos, Geddy cantando com ousadia e Neil sendo excepcional com suas viradas memoráveis. Além disso, observa-se a presença de um personagem chamado de Sacerdote Brown.

O tema de "Temples" retorna, e Alex busca um impetuoso solo de guitarra embebido em wah-wah. Isso leva à transição para vocais

mais pensativos e guitarra sobressalente, enquanto a quinta parte, “Oracle: The Dream”, cresce dentro de acordes progressivos geométricos e dramáticos, permitindo a Neil mais espaço para criar viradas e demonstrar seu serviço de produção em alta fidelidade aplicado a todos os tambores e pratos.

Em seguida há a sexta parte, “Soliloquy”, que lembra um heavy blues próximo ao Black Sabbath, com Alex sólido e tomado por eletricidade. “Alex estava o tempo todo procurando alguma coisa nova”, observa Terry, “e mudava os amplificadores com certa regularidade entre os álbuns tentando alcançar alguma coisa que talvez não estivesse lá no disco anterior. E não tocaria nada de forma medíocre. Se o som não saísse do jeito que ele ouvia ou que eu ouvia, ficaríamos trabalhando até que alcançássemos o certo. Ele era muito detalhista. Levamos horas para fazer essas coisas, sabe, duplicando as guitarras e construindo as faixas rítmicas. Elas tinham que ficar perfeitas. Eu era muito específico quanto ao que achava que deveríamos fazer com os solos, e Alex trabalhou incansavelmente para materializar aquilo”.

“2112” fecha com o “Grand Finale” (título original: “Denouement”), notável pelos obrigatórios sons “ensolarados” de um final épico. Mas logo o ouvinte se encontra imerso num caldeirão de doom metal ritmado, em meio a um redemoinho em alta velocidade, caótico e vigoroso com um solo carregado de efeitos, culminando na icônica destruição da espaçonave e na frase: “We have assumed control ” – “Nós assumimos o controle”. A narração do Big Brother durante essa colagem sônica é do próprio Neil Peart, que também gravou os trechos de narração em “The Necromancer”, do álbum anterior.

O lado B do vinil original de 2112 abre com “A Passage to Bangkok”, um heavy metal clássico explorando as tonalidades do Oriente Médio também usadas anteriormente por Led Zeppelin e depois pelo Rainbow. Ajudando o Rush a ganhar respeito nas ruas, essa música é um redemoinho global de degustação de haxixe. Alex admite a influência de Kashmir na canção, e subindo um pouco mais na escala intelectual, o título é um jogo de palavras com a obra clássica de E.M. Forster, Uma passagem para a Índia.

Geddy observa, incomodado com a referência ao Led Zeppelin: “Se for o caso, estávamos bem conscientes das nossas influências e procuramos obscurecê-las, tentando ser nós mesmos e buscando nos distanciar das comparações óbvias com o Led Zeppelin: o vocalista tem uma voz aguda, então vamos compará-los ao Led Zeppelin e Humble Pie e todas essas coisas. Essas comparações nos perseguiram o tempo todo e tentávamos nos distanciar delas. Acho que realmente não sabíamos que estávamos criando um som original, porque ainda ouvíamos as influências. E ainda havia essas comparações. Havia também críticas ruins que diziam que éramos ‘Led Zeppelin para pobres coitados’ e esse tipo de coisa. Se ouvir 2112, não tem como comparar com Led Zeppelin de modo algum, seja na forma ou no conteúdo: é algo totalmente diferente. Mas é fácil escrever a primeira coisa que vem à cabeça quando se tem só dois parágrafos para falar de uma banda.”

Além das críticas quanto à voz, além da ambientação marroquina dessa única faixa, a comparação mais inteligente que ainda tem alguma validade trata de luz e de sombra, do aspecto do sussurro ao rugido compartilhados por ambas as bandas. O Rush acabou

fazendo isso tanto em Caress of Steel quanto em 2112, mas estranhamente, como o som da banda foi encontrado no final dos 1970, os níveis de decibéis atingiram uma extensão mais moderada, mesmo com a complexidade sendo retomada aos poucos.

Geddy define os contornos do lado B desse álbum: “Era mais focado, e a composição era muito robusta, acho. Apesar do lado ‘2112’ do disco, as músicas do outro lado eram mais específicas. Foram gravadas melhor, foram tocadas melhor, foram cantadas melhor. Caress of Steel foi um disco estranho, não tem como fugir disso; foi um álbum bastante incomum, quero dizer… ainda é. Algumas pessoas amam aquele álbum. Mas 2112 foi mais como um amadurecimento para nós naquele período. Mesmo que uma música ocupasse um lado inteiro do disco, era mais conciso. Nosso som estava mais conciso, e acho que foi o primeiro álbum que realmente teve apenas o nosso som e de mais ninguém. Assim, todas as influências do passado ficaram menos perceptíveis e havia mais da nossa própria personalidade nele”.

Em seguida há “Twilight Zone”, o Rush fazendo jus à dedicatória a Rod Serling presente em Caress of Steel – “um dos nossos melhores professores”, diz Ged –, ao escrever uma canção que celebra o clássico programa televisivo de ficção científica do começo dos anos 1960. A dedicatória em Caress of Steel foi motivada pela morte de Serling em 28 de junho de 1975, pouco antes do início das sessões de gravação do álbum. “Twilight Zone” é apresentada como um andamento 4/4 com partes sinistras adicionadas em ritmo mais lento. Há sussurros, há um solo extra de Alex que lembra blues, e Neil comprova toda sua habilidade para

inserir o groove quando requisitado. Essa foi a última música escrita para o álbum, já que tinham se dado conta de que faltava alguma coisa, estabelecendo um padrão de frustração permanente – não apenas por usar tudo o que tinham, mas por ter que usar tudo o que tinham. Mais uma vez, segundo Terry Brown, para o Rush nunca foi questão de criar um complemento para o álbum, mas mais de cultivar e desenvolver uma música até que ela ficasse pronta, sabendo que seria usada de qualquer maneira e assim trabalhando-a com maior profundidade. Ainda assim, parece mais sensato recomendar que uma banda tenha músicas suficientes para dois discos a fim de depois reduzi-las para 40 minutos, ou no caso do Rush, menos de 40 minutos.

“Lessons”, com letra de Alex, alterna um folk acústico animado e divertido com um refrão que serve como desculpa para Geddy e Neil tocarem de forma intrincada. Ambas as estrofes melódicas e a seção do refrão em carga total apresentam um estridente Geddy rugindo.

Terry fala sobre como era gravar com Neil e Geddy: “Eu também tinha certo conhecimento em bateria, nada perto de Neil, é claro, mas era uma coisa que eu adorava. Então amava gravar a bateria e obter os melhores sons e a máxima energia possível desse instrumento. Ele ficava muito feliz com isso. Porque havia uma coisa que costumávamos fazer: só gravávamos se estivesse realmente incrível. Geddy estava sempre desenvolvendo o som do baixo e conseguia um som maravilhoso sem fazer muito esforço. Então depois era só uma questão de capturar aquilo para um disco. A gente passou bastante tempo ajustando os detalhes de como

faríamos isso, como aproveitaríamos os captadores duplos do Rickenbacker de Geddy e colocaríamos metade do baixo no microfone perto do amplificador e a outra metade gravando direto na mesa de som".

"Tears", com letra de Geddy, é uma balada melancólica e elegíaca que apresenta um trabalho de texturas no Mellotron tocado pelo cara do design gráfico, Hugh Syme. De novo – e tenho certeza de que muitos vão detestar a comparação – vem à mente o Black Sabbath: a canção tem um som que parece um dos muitos lamentos fúnebres quase inaudíveis daquela banda. "Como se tratava de um disco de ficção científica, era necessário acrescentar um teclado desse gênero", brinca Terry. "Se fosse de outro jeito, não teria dado certo. Foi um elemento muito importante para aquele disco. Eu estava totalmente ligado nessa coisa de rock sci-fi na época trabalhando com a Klaatu, então foi uma progressão natural. Aquele teclado era necessário. Os delays também faziam parte do que estava acontecendo, o uso na gravação dessa tecnologia em termos de pedais de delay. Eu usava bastante teclado naquela época, então foi algo que surgiu de forma bem natural. Obtivemos a sonoridade certa, e ela resistiu ao teste do tempo. Hugh também se envolveu com a introdução de "2112". Foi um aspecto vital para um disco de ficção científica. Quero dizer, quanto à textura, não há como alcançar certos efeitos só com baixo, bateria e guitarra."

O álbum termina numa nota mais roqueira. "Something for Nothing" começa como um hard rock acelerado, ancorada em acordes sobrepostos em vez de riffs, exceto pelo refrão, cuja base tem uma pegada nesse sentido. A banda gera tensão com maestria ao longo

da música, tocando juntos com urgência à medida que progridem e alcançando as acentuações com mais força. É tão grandiosa para fechar o disco quanto “Grand Finale”, e mais uma música que contribui com a ideia de que 2112 é um álbum-conceito do início ao fim. Com relação à filosofia central da faixa, Neil diz que a ideia partiu de um graffiti visto na parede do Shrine Auditorium em Los Angeles que dizia “Freedom isn’t for free” – “A liberdade não é gratuita”.

“Voltamos com tudo com 2112 e nunca mais olhamos para trás”, reflete Terry, resumindo sua experiência com o disco, que representou para ele “uma versão mais precisa da direção para a qual estávamos seguindo. Sentimos que iria mudar tudo, e acho que foi exatamente isso que aconteceu. A atitude quando começamos 2112 era muito positiva. Nunca caí de verdade naquela história de que ‘Pode ser o último disco’ ou de ‘Como podemos deixá-lo mais comercial?’. Quero dizer, isso nunca passou pela minha cabeça. Tratei os álbuns como obras de arte individuais. O material de 2112 era um pouco mais sucinto, mais ‘pra cima’, o clima era muito melhor nesse disco se quiser comparar com Caress of Steel. Havia certa similaridade, exceto que acertamos em cheio – caso aceitemos o fato de que não chegamos nem perto disso com Caress of Steel. Mas 2112 é um disco clássico de ficção científica e tem um som incrível, é simplesmente um disco muito completo”.

Em termos de tecnologia de som no totalmente inovador quarto álbum da banda, não restam dúvidas: 2112 possuía um som mais completo, mais robusto. “Sim”, continua Terry, “e isso é um tipo de pequeno detalhe, mas no último dia da gravação de Caress of Steel,

conseguimos um pedal digital de delay, o que era bem difícil de se obter em Toronto na época. E lembro que tocamos com ele por uma tarde inteira e choramos de rir porque era muito engraçado. Dava para fazer todos aqueles saltos de oitavas com as vozes e outras coisas bem loucas. E isso realmente serviu mais tarde como a ferramenta que nos guiou em 2112. Assim, quando fizemos o álbum, pegamos um desses delays e usamos como parte da produção. Acho que fez mesmo uma diferença. Era uma ideia muito experimental, mas deu bastante certo. Então aprendemos muitas coisas, é claro, ao fazer juntos os dois últimos álbuns, portanto tornou o processo mais eficiente".

Howard conta: "Quando Neil apareceu com essas letras fortes, e eles deram forma a 2112, foi quase como um renascimento para a banda. É uma combinação de tudo que havia sido reunido e acabou sendo consolidado. Foi um sucesso, e um sucesso imenso. Simplesmente abriu as portas para quase tudo o que veio depois".

"Chame de teimosia ou qualquer outra coisa, mas acho que os três garotos adotaram a mesma atitude", reflete o pai de Neil, Glen, sobre a reviravolta da banda depois de um período em decadência. "Se perdessem a guerra, cairiam lutando, iriam acabar com tudo conforme os próprios termos. E isso, é claro, foi o que trouxe 2112 para o front de batalha. Fizeram as coisas do jeito deles, e todos haviam tomado a decisão juntos. 'Vamos para a luta tocando o tipo de música que queremos tocar e depois… retomar nossas vidas'. Mas isso não aconteceu, é claro. Neil nunca expressou qualquer pensamento concreto de que 'Talvez não iremos conseguir'. Ao menos para nós ele jamais mencionou algo assim."

Para garantir que as coisas não dessem errado, havia a solidariedade da banda, conta Glen. “Sim, e também a organização deles, e o modo como reuniam as coisas; todos trabalhavam da mesma forma. Tinham essa paixão de fazer as coisas juntos. E isso é uma das coisas que tenho ouvido ao longo dos anos sobre o Rush, o quanto são unidos. O modo como agiram, o comprometimento que tinham, com certeza ganharam meu respeito.

“Um segurança me disse que o único grupo de rock para o qual ele trabalharia seria o Rush, porque eles eram organizados e quando diziam que iriam fazer alguma coisa, essa coisa era feita. Fiquei orgulhoso ao ouvir isso, em saber que esse é o modo como são vistos num negócio que é totalmente diferente quanto a esse modo de operar. Acho que influenciou a equipe ao longo dos anos porque muitos membros-chave estão ao lado deles em todas as turnês.”

“Todos ficamos muito felizes que o jogo tinha virado e o público passou a se interessar por nós de novo”, explica Liam Birt. “Eu tentava não pensar demais no assunto, de uma perspectiva pessoal, porque depois que se leva uns tombos, a tendência é ver as coisas com um pé atrás. Eu apenas estava feliz com o fato de que as pessoas compareciam aos shows, e nessa perspectiva parecia algo positivo. Era um suspiro de alívio de que talvez houvesse uma luz no fim do túnel. Esse foi o começo de um ressurgimento para nós, mas em retrospecto eu provavelmente deveria ter tido mais noção das coisas. Só anos mais tarde, quando de fato nos estruturamos com mais robustez, é que sentimos que talvez tudo isso tivesse um futuro. Sabe, talvez pudéssemos mesmo pegar a estrada como

atração principal. Mas não foi ainda específico com esse álbum, pelo menos não do meu ponto de vista.

“Nunca quiseram fazer as coisas do jeito fácil”, continua Liam. “Costumavam brincar entre eles que se algum dia tivessem um sucesso, isso significaria o fim da banda, porque teriam se vendido ao sistema de alguma forma e, naquele ponto, seriam incapazes de viver consigo mesmos enquanto músicos. Assim, como sempre queriam seguir o caminho mais difícil ou o caminho mais elevado, intencionalmente ou não, esse sempre foi o caminho escolhido.

“Mesmo muitos anos depois, indo um pouco mais longe, surgiu o conceito de patrocínio das turnês. Mas a reação sempre foi: ‘Como podemos endossar um produto que nós mesmos não usamos? Por que pegaríamos o dinheiro de alguém só por pegar?’. O Rush sempre quis manter sua credibilidade. Não queriam se vender. Porque se tivessem feito alguma coisa que fosse palatável demais, ou algo assim, e vendido muito bem, seria o fim da banda. São uma banda de músicos. São músicos, adoram tocar música. As pessoas me falam sempre: devem ter bastante dinheiro ou recursos suficientes para não precisar continuar fazendo turnês. Seja a resposta sim ou não, é algo totalmente secundário. Eles amam tocar. É o que eles são. São músicos e adoram isso tudo. Amam o desafio, amam entrar no palco todas as noites e testar os próprios limites, e foi isso que tornou ótimo trabalhar com eles.”

O álbum 2112 fez sucesso com o público, ao contrário de Caress of Steel, vendendo 160 mil cópias até junho daquele ano e ganhando o disco de ouro nos Estados Unidos pela venda de 500 mil cópias em apenas um ano e meio depois do lançamento. No Canadá, o Rush

conseguiu seu segundo disco de ouro quando o álbum foi qualificado em 1º de outubro de 1976.

Mas por que se tornou um grande sucesso? Talvez, como afirma Cliff, quando se é assim tão original leva algum tempo para o público assimilar. Pode-se debater também que o público não teve problema algum com um disco como Caress of Steel, mas uma versão um pouco melhorada foi necessária para conquistá-lo em definitivo. Porque, na verdade, 2112 não é claramente mais acessível que Caress of Steel. As músicas mais atraentes para o grande público – “A Passage to Bangkok”, “The Temples of Syrinx”, “Something for Nothing” – são longas e barulhentas aos ouvidos dos fãs. Em outras palavras, como Vic explicou, não havia um sucesso de rádio AM. Ao lado de “Bastille Day”, “Lakeside Park” e até mesmo a divertida “I Think I’m Going Bald”, não parece tão óbvio que 2112 ganharia um disco de ouro e Caress of Steel tenha quase feito a banda perder o contrato com a gravadora.

“Acho que tudo se resume às músicas”, pondera Geddy. “Acertamos a combinação perfeita de progressões de acordes e estávamos começando a nos tornar mais habilidosos na composição e todas essas coisas. Acho que foram as músicas que criaram aquele álbum. Por que ele perdurou? Temos que nos voltar para as músicas. Sem dúvida é um álbum com ótima sonoridade, nós tocamos bem rápido, e os fãs gostam disso, principalmente jovens músicos, mas o conceito do que ele diz e o som da música mais as progressões dos acordes foram os responsáveis por torná-lo eterno.”

“Acho que foi o lugar certo, a hora certa”, acrescenta Ray. “Acredito que a Mercury Records na época não reconhecia, ou não se dava conta, de que os primeiros três discos tinham conquistado uma base de 150 mil fãs. E isso significava que o álbum seguinte provavelmente venderia 150 mil cópias – e a melhor notícia: faria isso mais rápido. É um negócio que gratifica o momento. 2112 saiu, e a banda fez vários shows com Caress of Steel e os primeiros dois álbuns, e assim passou a vender mais rápido. Acho que qualquer álbum que fizessem iria vender mais rápido porque haviam criado essa base de fãs há pouco tempo – o momento estava do lado deles. E também a propaganda boca a boca. Naquela época, o negócio se baseava muito no boca a boca. Você ouvia os seus amigos, e se fossem fãs de Rush e fosse a vez deles de tocar alguma coisa no carro, havia uma resposta imediata àquilo. Esse álbum ainda vende cerca de 800 cópias por semana, todas as semanas, até os dias de hoje – nunca deixou de vender.”

Mapeando ainda melhor essa sensação boa de progresso, Danniels conta: “Havíamos atingido o ponto em que, para alguns mercados, podíamos ser a atração principal dos shows. E isso facilitou tudo porque eles podiam tocar sets mais longos e dar mais exposição para sua música tanto para a base de fãs quanto para o público geral presente que não era necessariamente formado por grandes fãs da banda. Acho que isso aconteceu porque o álbum é muito bom. Como ainda se vende um disco 30 anos depois do lançamento se ele não for bom? É óbvio, foi o lugar certo na hora certa. E, é claro, além de Moving Pictures – que foi ainda melhor –, 2112 se tornou o disco que, de repente, tinha vendido três milhões de cópias. Muitas daquelas pessoas se tornaram fãs e buscaram o

resto do catálogo tendo 2112 como o disco de referência do Rush. E hoje em dia, na maioria das semanas, 2112 supera Moving Pictures em vendas. Esses dois discos sobreviveram definitivamente ao teste do tempo. E ainda assim não há uma música em 2112 parecida com Moving Pictures. Você não houve 'Tom Sawyer' num filme ou em outra coisa e corre em busca de 2112. Ouve falar do álbum porque é uma espécie de rito de passagem da juventude, como Dark Side of the Moon ou The Wall. É como a primeira vez que se fuma um baseado, esse é um dos discos que se deve ouvir. É um rito de passagem. Está naquela seleta coleção de discos que, quando se é um jovem fã de rock de 20 e poucos anos ou no final da adolescência, você precisa ter em casa."

Mas Ray reconhece que os críticos, mais uma vez, torceram o nariz. "O Rush não era uma banda para os críticos. Tenho certeza de que houve certa divulgação positiva por parte da imprensa, boas resenhas, mas sei que foram mais apedrejados do que o contrário. Era assim que as coisas funcionavam naquele tempo. De vez em quando, encontrávamos um fã inconfesso que escrevia uma resenha, ou um texto sobre os shows, portanto recebíamos algumas críticas objetivas e que falavam sobre o quanto o público realmente gostava da banda. Mas os críticos adoravam apedrejar o Rush."

"Ah, não sei, nada positivo", diz Neil, fazendo pouco caso de como 2112 foi tratado pelos críticos. "Faz tempo que tomei a decisão de jamais ler qualquer coisa. Skinny Legs and All, acho que era esse o nome do livro… Eu sou um grande fã de Tom Robbins e li todos os livros dele, e li uma resenha esnobe e mordaz sobre essa obra no The New York Times Book Review. Então escrevi uma carta para o

autor do livro dizendo: ‘Só queria te falar que, seja lá o que esses “inomináveis” disseram, como leitor fiquei totalmente satisfeito com a história e achei que cada livro seu é melhor que o anterior, do jeito que tem de ser’. E ele me respondeu com uma carta muito gentil em que dizia: ‘Parei de ler as críticas anos atrás porque me dei conta de que se acreditasse nas boas, também teria que acreditar nas ruins’.

“E, assim, plim, o diapasão tocou – que ótima ideia. Dessa forma nunca mais li qualquer resenha e até hoje não leio, porque, bem, por várias razões, mas não por arrogância. Leio o The New York Times Book Review todo domingo, e leio todas as resenhas porque são pessoas inteligentes escrevendo sobre pessoas inteligentes. Se os críticos de música soubessem mais do que eu sobre o que eu estava fazendo, é claro que leria – sempre se pode aprender alguma coisa. É como quando trabalhamos com coprodutores, você aprende coisas com eles porque sabem o que você está tentando fazer e talvez até mesmo saibam mais que você – para nós é um processo de colaboração. As resenhas não oferecem isso. Então sei que é claro que não recebemos boa publicidade por parte da imprensa ao longo dos anos 1970 e até por muito mais tempo depois disso. Mas deixou de ser um fator relevante. Honestamente, foi outra coisa da qual dos libertamos – tínhamos nosso público. Não dependíamos de qualquer tipo de mídia. Nosso público estava lá, nós o conquistamos com as apresentações ao vivo porque nos dedicamos muito. Cada show era – retomando o lema da antiga Broadway – viver ou morrer por seu último espetáculo. Sempre tocamos desse jeito: cada apresentação foi a melhor que poderíamos fazer naquela noite. É o nosso jeito de se fazer as coisas. Já vi outras bandas que talvez não trabalhem dessa forma,

mas para nós sempre foi assim. Portanto, ganhamos a reputação de trabalharmos duro, de sermos uma boa banda ao vivo que de fato se dedicava em cima do palco todas as noites.

“E as pessoas voltavam para assistir a nós mesmo se não tivessem gostado do nosso último lançamento. Quando começamos a passar por mudanças, os fãs ficavam divididos em facções… ‘Ah, gostamos daqueles discos, mas não destes aqui.’ Acho que isso foi diminuindo um pouco com o tempo à medida que as pessoas passaram a gostar da nossa música como parte da trilha sonora de suas vidas e houve menos desse tipo de disparidade. Mas houve uma época em que a base de fãs estava muito fragmentada. Mas, de novo, estávamos livres disso, livres dessa restrição e até mesmo dessa preocupação. Estávamos realmente tentando seguir este caminho: fazer a música de que gostávamos, e talvez outras pessoas também pudessem gostar.”

E então retornamos à propaganda boca a boca – o Rush é uma banda do povo, avançando além das farpas dos críticos e reagindo a isso vendendo bem nas cidades onde não havia tais revistas. Por anos, nunca se pensou sobre o Rush e as duas costas dos Estados Unidos. “Por que tocam em Omaha e Des Moines e todos esses lugares?”, questiona Ray de forma retórica. “Há uma estação de rádio, há um público, não são tão arrogantes nem estão muito alinhados com um tipo específico de música. É um evento quando um artista chega à cidade. Se você pode pagar um ingresso e demonstra interesse, vai querer ir ao show.”

“Foi a divulgação boca a boca que nos salvou”, concorda Neil. “Foi a mesma coisa quando eu era criança. Foi assim que conheci The

Who, assim que conheci Jimi Hendrix, assim que conheci o Grateful Dead. Quero dizer, tudo o que eu sabia dessas bandas foi graças à divulgação boca a boca. Você não as ouvia na rádio de St. Catharines, Ontário, nos anos 1960. Os garotos é que falavam para outros garotos, músicos que comentavam com outros músicos. Uma metáfora perfeita para aquele tempo… Foi a rede que levou 2112 para seu público. E também o espírito puro da raiva e rebeldia conduziu o álbum até aquelas pessoas – 'Uau, eles realmente querem dizer isso'."

"O que aconteceu foi que o disco vendeu muito bem", conta Alex, com um senso de alívio palpável diante de tal lembrança. "Foi um sucesso tanto artística quanto comercialmente. E de fato garantiu nossa independência da gravadora. Ela nunca esteve presente numa única sessão de gravação que fizemos, de fato nem mesmo Ray esteve no estúdio até Vapor Trails, quando marcamos uma reunião e ele foi até lá nos encontrar. Foi a primeira vez que ele esteve dentro de um estúdio conosco. Então, é nosso território; seja lá o que nós fazemos lá dentro, é o que nós fazemos, e quando estamos prontos passamos para o estágio seguinte. Tudo é embalado e vai para a gravadora, e eles aceitam do jeito que é. Não há escolha. Quando ouço histórias de jovens bandas que são influenciadas por nós, acho que isso é muito do que constitui essa influência. Olham para nós e veem uma banda que conseguiu durar décadas e fazer as coisas segundo os próprios termos. E essa é a grande esperança que todo artista deseja ter. É muito raro. É muito difícil fazer isso – hoje em dia é virtualmente impossível."

Neil observa que nessa época a banda começou a subir a escada do sucesso tomando como referência os lugares onde podiam tocar. “The Michigan Palace era um velho teatro de antigos shows de vaudeville em Detroit, e a primeira vez que fomos a atração principal lá foi mágica. A primeira vez que fomos a atração principal no Massey Hall em Toronto… Esses foram momentos marcantes que jamais serão esquecidos. E são os momentos que também estão acima de tudo, sabe, e você fala: ‘Toquei no Massey Hall, toquei no Michigan Palace e excursionei pelos Estados Unidos’.

“Eu estava preparado caso tudo terminasse num dado momento. Isso também é um tipo de filosofia de vida para mim, de que todo dia deve ser vivido como se fosse terminar agora, enfim, vivo o hoje da melhor forma possível. Sem dúvida era minha filosofia norteadora também naquela época: bom, pelo menos eu vivi isso. Então as pessoas perguntam: ‘Você achava que o Rush ia durar?’. É claro, não se pensava que iria durar 30 anos. ‘Havia a ambição de tocar no Massey Hall ou no Maple Leaf Gardens?’ Não, minha ambição era tocar no rinque de patinação, nos colégios – essas eram ambições realistas. Quando se é um sonhador, você acha que está automaticamente condenado à ameaça do fracasso. Se estivesse fazendo aulas de bateria num sótão em St. Catharines, Ontário, deveria estar pensando sobre o Madison Square Garden ou o Los Angeles Forum? Seria uma tolice. Eu sonhava em me tornar bom o suficiente para tocar no rinque de patinação e na escola, e à medida que crescemos, foi a mesma coisa: ‘Nossa, e se pudéssemos ser a atração principal desse clube ou desse pequeno teatro?’. Esses eram nossos sonhos. Ou até mesmo abrirmos para uma banda numa grande turnê. Todas essas coisas significavam

tanto – de verdade – que não se gastava tempo e energia sonhando com o impossível.

“Com certeza 2112 foi o ponto de virada. Ninguém podia mais nos dizer o que fazer”, continua Peart. “Antes disso, ficavam dizendo: ‘Caras, vocês devem fazer isso’ e ‘Devem compor esse tipo de canção’. As pessoas achavam que podiam nos dizer o que fazer, e isso me deixava louco porque, como contei antes sobre minha adolescência, não funciono dessa forma. Há a música e há os negócios, mas na realidade nunca aceitei qualquer envolvimento de uma coisa na outra. A música não deveria importunar os negócios e os negócios não deveriam tentar interferir na música. Assim, nunca mais houve qualquer tipo de questionamento, felizmente. À medida que continuamos a crescer a partir disso, as decisões eram nossas.”

Geddy complementa: “De fato, tivemos a chance de fazer outro álbum, então entramos no estúdio e tentamos criar o melhor disco possível. Era mesmo nós contra eles na época, e não iríamos ceder. Felizmente, éramos jovens e idealistas o suficiente para manter nosso posicionamento. E, nossa, adivinha? Ninguém odiou o álbum. Bem, muitos odiaram, mas muitos adoraram o disco. E foi uma realização bastante impactante para uma jovem banda porque não tinha como existir 2112 sem Caress of Steel. Todas aquelas experimentações do álbum anterior geraram frutos em 2112. E desde que esse disco passou a receber atenção, a gravadora nunca mais nos importunou, e nossos empresários nunca mais nos importunaram quanto ao nosso direcionamento. Eles entenderam que nós sabíamos o que estávamos fazendo, ou que tivemos sorte

para variar e que era possível pagar para ver se teríamos sorte de novo. Mas tudo mudou com aquele disco – tudo.

“Fomos nós enquanto indivíduos dizendo que não queríamos ter o mesmo som que os outros”, continua Geddy. “Estávamos preparados do nosso jeito para arriscar tudo, para não sermos obrigados a fazer a mesma música que todo mundo. Então isso era pouca coisa? Não para nós naquele tempo. É um posicionamento marcante porque, sendo sincero, acreditávamos que não importava o que acontecesse com o disco, não iríamos fazer outra turnê e provavelmente a banda acabaria. Então, de certa forma, esse foi nosso canto de cisne, nas nossas cabeças, nos nossos corações.

“É claro, você pensa que sim, vamos convencer as pessoas. Mas num sentido prático, pensamos que fazendo isso estávamos arriscando nosso futuro. Mas fizemos assim mesmo, de qualquer maneira, apenas sentimos que era o que precisávamos fazer. É o que nos representa enquanto banda? Eu não sei, mas com certeza era isso naquele momento, e como esse disco refletiu na nossa carreira como um todo é difícil dizer ou compreender. Mas eu realmente acredito que os sentimentos daquela época são o que muitos fãs captaram a partir daquele disco, e eles foram capazes de relacionar aquilo com as próprias vidas, sentir do próprio jeito que sempre havia essa escolha de se conformar com as regras estabelecidas por outras pessoas ou não. E, de certa forma, essa está longe de ser uma parte pequena do nosso sucesso com os fãs.”

Capítulo 6. All the world's a stage

Já na metade, a turnê do Rush para promover 2112 daria origem às fitas usadas para o primeiro disco ao vivo da banda, um álbum duplo chamado All the World's a Stage e lançado em 29 de setembro de 1976. Mas o grupo registrou dezenas de shows antes de voltar para a terra natal e as três noites históricas no Massey Hall que documentaram essa esforçada banda itinerante. Depois de algumas datas em Ontário no mês de fevereiro, o álbum 2112 já tinha sido gravado, mas não lançado. A banda então viajou para a Califórnia, onde tocou durante quatro dias como residente no Starwood, em Hollywood. Foi a largada de uma intensa turnê por todo o território dos Estados Unidos, com uma semana de folga perto da data de lançamento do disco em 1º de abril. Os rapazes tocaram ao lado de artistas como Ted Nugent, Sutherland Brothers & Quiver, Starcastle, Kansas, Aerosmith e Thin Lizzy, com múltiplas datas agendadas com o Styx e o Starcastle.

"Esses caras são três sujeitos muito legais, além de músicos maravilhosos", conta o vocalista e tecladista do Styx, Dennis DeYoung. "Todos os três. Sobre Neil, ele é o baterista dos bateristas. E quanto a Geddy, gostar do jeito como alguém canta é algo muito pessoal e extremamente subjetivo. Algumas pessoas – haverá milhões delas, posso garantir – me disseram que eu sou o melhor cara do mundo, e com certeza vai haver o mesmo número de pessoas ou até mais dizendo que sou o pior. Não tem como contabilizar o que se gosta ou não se gosta num vocalista. E Geddy

Lee, na enciclopédia, há uma foto dele ao lado da palavra ‘polarização’. O verbete diz: ‘Há uma voz que causa polarização’. Geddy é como se fosse o bebê de Robert Plant e Tiny Tim. E então aprendemos a gostar dele, é um cara adorável. Só não faz meu estilo. Não é que eu seja do contra. Sei que agora fãs do Rush irão até a minha página no Facebook e vão ficar me xingando de todas as formas. Poupem seu fôlego. Acho o Rush uma tremenda banda, mas eles com certeza foram e são muito específicos. Também lembro o período em que ficaram muito presos aos sintetizadores, como fizemos com ‘Mr. Roboto’. Mas são sensacionais, e sem dúvida Neil Peart é mesmo o baterista dos bateristas.”

Geddy comenta sobre o Styx: “Sob certos pontos de vista, eles eram mais pop progressivo do que rock progressivo e pareciam muito operísticos. O Styx era bastante operístico, porque há coisas como ‘Domo Arigato’, ‘Mr. Roboto’, sabe? Era algo diferente do que estávamos tentando fazer. Éramos mais soturnos. Acho que essa era a diferença. Mas o Kansas tinha praticamente a mesma mentalidade que nós. Coisas complicadas, mas eram uma banda do Meio-Oeste dos EUA, e as raízes blueseiras deles ficavam bem evidentes em sua música. Éramos grandes fãs do Kansas quando surgiram. Achávamos que eram nossos irmãos em certo sentido, porque havia essa forma de pensar muito semelhante. Na primeira vez que os vimos – fizemos muitos shows com eles –, ficamos impressionados com a precisão e a complexidade da banda, e sim, tinham uma origem muito parecida com a nossa.”

“Eu me lembro de Dennis DeYoung no Montcalm Hotel”, lembra Howard, “sentado ao lado de Geddy e todo empolgado com

beisebol. Foi uma das primeiras vezes que os escutei falando sobre beisebol porque acho que ele era fanático, assim como Geddy. Mas lembro bem daquela conversa naquele hotel, foi muito acalorada. Os caras do Styx eram muito gente boa."

O rock progressivo era um estilo musical bem britânico, com quase todas as grandes bandas originárias do Reino Unido e uma segunda cena surgindo na Alemanha, conhecida como Krautrock. Um território tão vasto e populoso como a América do Norte foi capaz de gerar apenas um punhado de artistas de gravadoras importantes – Styx, Rush e Kansas –, e os três tinham características e peculiaridades que os afastavam do rock progressivo britânico: o Kansas tinha violino, o Styx se aproximou do que na época foi chamado de pomp rock, e o Rush apresentava duas diferenças: eram canadenses e fundiram o heavy metal com o rock progressivo.

Além da voz de Geddy, a banda parecia destinada a ser massacrada pelos críticos fora do eixo Creem/Circus/Hit Parader por dois motivos: não gostavam de prog rock e também não gostavam de heavy metal. Strike dois, strike três – e estavam fora.

"Na época, sem dúvida, era o que geralmente os críticos detestavam", afirma Cliff Burnstein. "Quero dizer, o Led Zeppelin foi massacrado pela Rolling Stone. Houve alguns casos terríveis por aí. Mas eu diria que no geral as revistas nacionais não apoiavam muito o Rush. Mas, também naquela época, havia uma considerável rede de revistas regionais que eram dedicadas apenas à música. Lembre-se, havia esses shows de rock que passavam pelas cidades quase uma vez por semana, ao que parece, com duas ou três ótimas atrações, portanto os negócios estavam indo de vento em

popa, mesmo que a economia não estivesse indo muito bem. A indústria musical estava em ascensão. Os baby boomers estavam todos com 21 ou 22 anos de idade, em seus primeiros empregos, ganhando os primeiros salários, assim iam para os shows e compravam discos. Logo, havia muita propaganda direcionada àquela faixa etária e ao tipo de jovem que eles estavam se tornando.

“Muitas dessas revistas sobre música existiam apenas em determinados locais, e não havia tantas críticas. O que queriam era dar visibilidade às bandas que se apresentavam na cidade e escrever alguma coisa em apoio a elas. E quem trabalhava nessas revistas não estava de fato preocupado se alcançaria uma reputação de maior abrangência ou seria citado nas revistas de circulação nacional. Essas pessoas se preocupavam mais em dialogar com os fãs de rock locais que escutavam música e a entendiam praticamente sob o mesmo viés. À medida que o tempo passou, e o Rush começou a tocar em mais lugares, muitas dessas revistas, locais e regionais, se interessaram pela banda e acho que a trataram muito bem. O Rush passou de pequenas notas para se tornar matéria de capa. Foi mais ou menos assim que as coisas avançaram.”

“No começo, a imprensa os ignorava”, concorda Howard. “A mídia sequer queria saber do Rush – e naquela época, o Rush também não queria saber da mídia. Mas com o tempo, superaram os obstáculos tocando ao vivo. Fazer shows e viajar de cidade em cidade acaba sendo a melhor ferramenta de vendas. Foi assim que se estabeleceram anos atrás. Como a mídia não parecia disposta a

ajudar, eles fizeram tudo por conta própria. E o Rush batalhou muito. Quero dizer, fomos para todos os lugares. Chegamos até mesmo a tocar em Lake Okoboji, Iowa. Alguém sabe ao menos onde fica esse lugar? Eu sei. Tocamos em Estevan, Saskatchewan. Quero dizer, cruzamos o país inteiro. Estivemos em lugares aos quais, sem dúvida, nenhuma banda norte-americana iria. E foi ótimo! Foi nesses lugares minúsculos que encontramos nossa base de fãs mais fiel. Nos respeitavam pelo simples fato de que íamos até as cidades deles. O Rush é uma banda que quer mesmo agradar seus fãs. Eles se importam, e se importam com sua música. E quando você se importa com a música, acaba indo até esses lugares."

Mais uma vez, como ficou provado com a cobertura do Meio-Oeste dos EUA em abril e maio de 1976, esse era o ganha-pão da banda, e os rapazes voltaram para aquela região várias vezes seguidas. Como Burnstein diz, era uma questão de praticidade aliada à estratégia.

"O circuito era diferente naquele tempo", explica Cliff, "porque havia mais bandas na estrada. O dinheiro andava curto, e ninguém esperava lucrar muito. Tocando cinco ou seis vezes por semana, com equipes menores, havia na verdade menos gente na folha de pagamento. Não era todo mundo que tinha o próprio segurança, estilista ou qualquer outro profissional específico. Era um grupo bem enxuto. E havia mercados que tinham todos esses, digamos, anfiteatros excelentes e memoriais de guerra que foram construídos nos anos 1930 com recursos da WPA (Works Progress Administration), durante o New Deal. E esses locais viravam outro ponto de parada na estrada. A agente da ATI que marcava os

shows, que acredito ter sido Marsha Vlasic, traçava um circuito muito detalhado. Era possível tocar em mercados – e todo mundo buscava tocar em mercados – como Johnson City, Tennessee, ou Yakima, Washington, e lugares onde hoje quase ninguém mais se apresenta. Você podia dizer: quantos shows vocês farão em Iowa? E agora muitas bandas pulam o estado, ou talvez se apresentem apenas em Des Moines. Mas há outros locais bons para se tocar em Iowa. E também na Dakota do Sul. Todo mundo fazia isso. O Blue Öyster Cult fez. Era o que se fazia quando se levava a carreira a sério."

Para tentar resolver a questão da execução nas rádios, em janeiro de 1977, Cliff elaborou uma espécie de amostra promocional. "Sim, divulgamos um disco criado apenas para promover a banda, o qual eu chamei de Tudo Que Seus Ouvintes Querem Ouvir do Rush… Mas Vocês Têm Medo de Tocar, e mandei para as estações de rádio. Era minha própria compilação dos maiores sucessos do Rush desde os primeiros álbuns, e minha ideia era jogar isso na cara das pessoas que não tinham muita familiaridade com a banda, ou que se recusavam a tocá-la, e fazer com que se sentissem desatualizadas. No final das contas, acho que isso acabou sendo de grande ajuda para o Rush. Começamos a vencê-los pelo cansaço, pouco a pouco."

O álbum promocional propriamente dito – com o selo da Mercury, mas uma capa simples em preto e branco – trazia faixas dos três álbuns de estúdio da era Neil Peart, incluindo trechos de "Baccus Plateau", "The Fountains of Lamneth" e "Overture"/"The Temples of Syrinx" de 2112. A contracapa reproduzia uma manchete da revista

Circus anunciando que "'Closer to the Heart' é o sexto single da banda".

Como os caras do Kiss e do Styx, o guitarrista do Thin Lizzy, Scott Gorham, tem boas lembranças dessa época.

"Eu nunca tinha ouvido falar do Rush", conta Gorham. "Não sabia quem eram os caras, nem tinha escutado a música deles. Então fiquei bem interessado para ver do que todo mundo estava falando. Lembro que tínhamos feito uma passagem de som, e eu estava ao lado do palco assistindo aos caras construírem – nunca tinha ouvido alguém falar em 'construir' – a bateria. Estavam construindo a bateria de Neil com as ferragens e tudo mais. E fiquei pensando: 'Quem esse cara pensa que é? Meu Deus, olha todos os instrumentos que ele tem ali pendurados. Não tem como esse cara tocar metade dessas coisas, né?'. Então, naquela primeira noite, depois que fizemos nosso show, quis ficar assistindo ao Rush – e eles me deixaram totalmente perplexo. Neil tocou tudo o que havia diante dele, e de forma excelente, e é provável que tenha tocado cada coisa duas vezes. Aquilo realmente fez eu me dar conta da minha insignificância.

"E a coisa mais legal sobre eles é que não se trata apenas de músicos incríveis, eles simplesmente são pessoas muito bacanas de verdade. Sabe, mesmo que não tocassem qualquer instrumento e eu os visse em algum lugar, ia pagar uma bebida para eles porque eram caras bem divertidos. Tinham um ótimo senso de humor, e era muito divertido sair com eles. Tivemos muita sorte que, ao mesmo tempo, os caras do Rush também faziam uma música excelente.

“Vou te contar, certo dia recebi a visita da banda inteira no meu quarto de hotel. Estávamos bem chapados, e havia cerca de oito pessoas no quarto. Alex entrou usando um smoking vermelho e o cabelo penteado para trás com brilhantina. Geddy usava um roupão feminino cor-de-rosa e o cabelo amarrado em duas trancinhas. E Neil estava com uma camisa pequena demais para ele e as calças dobradas até os joelhos. E eles disseram: ‘Com licença, Scott, o senhor se importa se nos juntarmos ao seu pequeno convescote social?’. Então eu, meio chapado, disse: ‘Hum, sim, ok’. Eles entraram e começaram imediatamente a fazer uma paródia. Não captei logo de cara, e todo mundo que estava no quarto ficou de queixo caído porque ninguém sabia o que estava acontecendo.

“Foi então que me dei conta: estavam imitando o seriado Leave It to Beaver! dentro do meu quarto. Assim que entendemos a piada, nós todos caímos na gargalhada. Eles provavelmente atuaram durante 15 minutos. Não consigo lembrar exatamente se foi um esquete todo memorizado ou se apenas fizeram de improviso. Depois saíram – uau. Deixaram o quarto, e foi isso. A primeira coisa que pensei foi: ‘Isso foi incrível’. E depois: ‘Mas que porra esquisita foi aquela? O que foi que aconteceu?’.

“Mas, sem dúvida, eram ótimos, e eram a atração principal. Foi uma estupidez eu não saber nada sobre os caras. Que tipo de rock fodido eu andava ouvindo na época? Mas foi por causa de ‘The Boys Are Back in Town’ que embarcamos em todas aquelas turnês e conhecemos bandas como o Rush. Essa canção em particular nos permitiu excursionar com várias bandas diferentes e conhecer muitos músicos ótimos. Foi muito bacana.”

Alex comenta sobre o Thin Lizzy: “Ficamos muito próximos deles, adoro aqueles caras. Eram ótimos. Brian Robertson e eu nos tornamos bons amigos, ficávamos juntos o tempo todo. A respeito de bebida, não era incomum virarmos uma garrafa de uísque por noite, mas só porque estávamos a mil por hora e era o que se fazia naquela época. E vinham praticamente da mesma cena musical que nós. Eles se importavam com a música”.

O Blue Öyster Cult também estava na mesma posição na escalada rumo ao sucesso, tendo enfim estourado nessa época com seu álbum duplo ao vivo em 1975. “Eles foram bons para nós e eram caras realmente muito bacanas”, diz Alex. “Nós nos dávamos muito bem com eles, não tivemos problema algum pelo que eu me lembre. Eu de fato respeitava muito Buck [Dharma]. Passamos muito tempo juntos e tocamos muitas datas com eles. As equipes também se davam muito, muito bem. Acho que durante todo aquele período fomos nós que abrimos para eles. Depois, por volta de 1984, foram eles que abriram para nós numa série de shows no Meio-Oeste. Aconteceu uma coisa: eles têm uma música chamada ‘Godzilla’, que começava com um estampido e a fita com o som do Godzilla chegando, e eles faziam um rap antes disso: ‘Quando ele dobrou a esquina e olhou para baixo, e…’. E nós substituímos essa fita em que o monstro rugia ou seja lá o que fosse por uma fita do cavalo falante Mr. Ed em que ele dizia: ‘Olá, meu nome é Mr. Ed’. Todos eles ficaram lá parados no palco boquiabertos, sem conseguir falar, só gaguejando…

“Fizemos alguns shows com Bob Seger que foram quase todos no Meio-Oeste”, continua Alex. “Eu lembro uma noite, em Flint ou

Saginaw, ou algum lugar assim: fizemos um bis e saímos, tocamos uma música e deixamos o palco, e o público continuava enlouquecido. E os músicos dele estavam na lateral do palco dizendo para nós: ‘Vamos lá! Vamos lá!’, nos chamando de volta para fazer outro bis. Quero dizer, isso nunca acontecia! Em geral acendiam as luzes na mesma hora. Mas aqueles caras eram muito bacanas. Lembro deles como provavelmente as pessoas mais legais com quem já trabalhamos. Eram todos uns cavalheiros, pessoas muito, muito boas.”

Geddy acredita que 2112 marcou a germinação das gigantescas apresentações cinemáticas que iriam acompanhar a música do Rush no palco. “Na nossa trajetória, acho que passamos por todos os tipos de sistema de projeção que já foram usados. Desde os primeiros shows tínhamos um sistema bem parecido com o do Grateful Dead, usando óleo, cores e coisas assim que se originaram nas nossas primeiras turnês quando usamos iluminação. Havia um cara chamado Tim, da Virgínia, que trabalhava com nossa empresa de som, a National Sound, e ele sempre trazia algumas luzes extras. Isso quando estávamos começando a ser a atração principal em alguns shows aqui e ali. Deve ter sido bem no começo da turnê de 2112. Queríamos projetar o logo do álbum na tela de fundo. E acho que foi assim que começamos a entrar nessa coisa mais visual, com filmes, só com essas poucas ideias.

Na verdade, acho, usávamos um pequeno projetor, como aqueles que se costuma usar nas escolas.”

Na época, Geddy afirma que tinham considerado aumentar o número de integrantes da banda, mas que depois de uma votação

foi decidido que eles mesmos aprenderiam a tocar mais instrumentos, além de experimentar a exibição de slides nos shows. Geddy cita violões de 16 e 12 cordas, double-necks, vibrafone, carrilhão de orquestra e pedal sintetizador para o baixo. Na época, Neil disse que os pedais do baixo eram para “Lakeside Park”. Geddy também lamentou o fato de que as leis de fronteira do Canadá dificultavam para a banda trazer todo o equipamento de iluminação dos EUA para território canadense.

“Eles não paravam de adicionar, aumentar, acrescentar coisas”, afirma Vic sobre as turnês nesse ponto da carreira do Rush. “Quero dizer, virou uma bola de neve que crescia cada vez mais. Os locais dos shows ficaram maiores, e as apresentações mais longas, a produção se tornou tremendamente espantosa, assim como o custo. E sabe o quê? Era assim que se vendiam ingressos. Eles tinham carta branca para fazer o que quisessem com som e iluminação nos palcos. Nunca os importunamos de forma alguma. Sequer questionamos se queriam trocar de empresa de som ou contratar uma empresa maior. Nunca insistimos. Pelo menos, eu não insisti. Tinham liberdade total com relação ao que queriam fazer.”

Logo depois de tocar com o Thin Lizzy em San Antonio, o Rush terminou a turnê nos EUA e embarcou para três noites no icônico teatro de 2.200 lugares em Toronto, o Massey Hall, onde fariam os shows do primeiro álbum ao vivo da banda.

Terry Brown explica: “Do ponto de vista criativo, é óbvio que as músicas já estavam estabelecidas, assim como os arranjos, a pré-produção e tudo mais. Na verdade, eles não mudaram muito para esse álbum ao vivo. Mas tínhamos que atingir um desempenho

mágico e acertar todos os pequenos detalhes. Sobre os álbuns ao vivo que fizemos, muitos fãs me falam: 'Foi o primeiro disco que comprei, foi assim que conheci a banda'. Acho que quando você investe toda essa energia para organizar as músicas de forma adequada e se obtém algo que vira um sucesso, gravar um álbum ao vivo pode ser muito divertido. Não foi um trabalho árduo. Também não foi assim tão fácil, mas certamente foi bem divertido. Agora, se fala em fazer um filme em vez de apenas gravar um disco. Mas é o mesmo tipo de coisa. Há muitos detalhes para se cuidar, e demanda muita energia. Com certeza não é algo entediante".

"Trouxemos a unidade móvel e fizemos uma passagem de som bem criteriosa", relembra Alex. "Acho que montamos tudo um dia antes para fazer uma boa passagem de som, bem consistente. Só me lembro do quanto estávamos nervosos. Tocar na sua cidade natal sempre causa ansiedade, é sempre uma loucura. Só de saber que a unidade móvel está lá fora e que o botão de gravar está acionado, você fica tão nervoso e com tanto medo de cometer erros."

"Não fizemos nada, eu acho", diz Alex com relação aos retoques. "Foi há tanto tempo. Talvez tenhamos feito alguma coisa nos vocais… quem sabe? Mas mesmo isso não parece algo de que eu me lembre". O disco, contudo, de fato passou por três remixagens.

"O primeiro álbum ao vivo era muito cru. Foi a primeira vez que gravamos a banda ao vivo, ao longo de três dias", diz Geddy. "Basicamente pegamos o melhor que tínhamos, o que para alguns fãs é muito emocionante, mas do nosso ponto de vista o disco é um pouco difícil de escutar porque parece meio rudimentar. Mas essa é a natureza daquele álbum. Acho que nós todos estivemos bem

envolvidos no trabalho, nós da banda e Terry Brown, porque ele coproduziu.”

Neil conta que, na terceira noite, sentiu certa frustração e raiva com relação a como os shows estavam se desenrolando, e isso resultou numa energia extra, durante as faixas selecionadas da última noite, o que os deixou agradavelmente surpresos ao descobrir, quando enfim puderam revisar as fitas.

All the World’s a Stage foi lançado com uma capa tripla resplandecente, embora seja um álbum duplo. Apresentado ao público pelo roadie Skip Gildersleeve falando “Quero que, por favor, deem as boas-vindas de volta para casa, Rush!”, a banda entra com “Bastille Day”, ajustada mas levemente solta, como se costuma falar sobre o som do Led Zeppelin. Cada instrumento e a voz de Geddy estão em seu lugar preciso, a produção é bruta mas correta em essência, exceto por um pouco de abafamento no bumbo e um atraso no solo de guitarra de Alex. Ainda assim, Ian Grandy comenta sobre o álbum: “Eu o ouvi uma vez e pensei: ‘Que merda’, e nunca mais escutei o disco de novo. Soube que Geddy fala que nem ele consegue ouvir esse álbum”. E é verdade: de certa forma esse disco ao vivo é ignorado pela banda, todos eles são na verdade.

Mas não adianta querer bancar o estraga-prazeres, porque All the World’s a Stage é adorado pelos fãs e se posiciona lado a lado com todos os álbuns ao vivo clássicos daquele tempo, que, dentro do hard rock, incluem obras como Live and Dangerous, On Your Feet or On Your Knees, Strangers in the Night, Unleashed in the East, Double Live Gonzo! e talvez até mesmo Frampton Comes Alive!.

Em seguida vem “Anthem”, tocada e cantada com perfeição – assista às filmagens da época e fique chocado ao ver que, para alcançar aquelas notas mais altas, Geddy não precisava se contorcer nem um pouco. Dois minutos de “Fly by Night” fazem uma transição para “In The Mood”, em que ouvimos pela primeira vez Neil tocando bateria numa faixa da era Rutsey e obviamente exagerando. Fechando o lado A há uma áspera “Something for Nothing”, uma música construída com esse espírito de improviso. Um vez mais, fica óbvio que o solo de Alex não foi gravado muito alto, mas o lado positivo é que o baixo de Geddy apresenta um som apropriadamente inarticulado para as partes regulares do instrumento e se parece um pouco com Lemmy tocando seus licks. “Something for Nothing” foi lançada como single desse disco, tendo no lado B o medley “Fly by Night”/“In the Mood”.

O lado B do disco 1 traz “Lakeside Park” (mais da metade do álbum Fly by Night, matematicamente, está representada), com Geddy mantendo o lance estilístico de entrar um pouco mais tarde com o vocal ocasionalmente. O resto desse lado é dedicado a “2112”, com “Discovery” e “Oracle: The Dream” retiradas e as outras partes renumeradas. Foram necessários 20 anos para, durante a turnê Test for Echo, a banda tocar a música inteira ao vivo.

“By-Tor & the Snowdog” vem na sequência, numa versão mais ritmada e improvisada, com doze minutos de duração no total e uma seção de colagem de sons longa e atmosférica, seguida por “In the End”, em que Geddy acrescenta “one, two, buckle my shoe” – “um, dois, afivele meu sapato”. O lado B do disco 2 praticamente inventa um dos conceitos de lado inteiro do Rush, com a banda criando um

medley de “Working Man” e “Finding My Way” que também inclui um solo de bateria. Fechando o álbum há “What You’re Doing”, fazendo desse lado uma dedicatória às três canções mais pesadas do álbum de estreia – um precoce clássico do heavy metal que só voltou a ser ouvido ao vivo na turnê R40, de 2015.

“Provavelmente a coisa mais engraçada de fazer com esse álbum foi o modo como o concluímos”, diz Geddy. “Tínhamos esse longo aplauso e no final o colocamos em fade para entrar o som de Alex, Neil e eu batendo palmas no estacionamento. Deixamos isso bem no final da faixa, de modo que era preciso deixar a agulha correr até o final para ouvir. O aplauso se esvanece para nós três no estacionamento batendo palmas, e então a gente diz: ‘Ok, até mais tarde’, depois entramos num carro, e se ouve a porta bater, e o carro dando a partida.”

Um reflexo da adoração por álbuns ao vivo em 1976, All the World’s a Stage estourou nos Estados Unidos. Foi Top 40 (exatamente na posição #40, conquistada em novembro), sendo o primeiro álbum do Rush a entrar na lista, e também recebeu disco de ouro junto com 2112 e A Farewell to Kings, o qual conquistou ouro em 16 de novembro de 1977. Tirando duas semanas de folga no final de junho e começo de julho, a banda voltou para a estrada em turnê ininterrupta por quase um ano inteiro até junho de 1977, indo para o Reino Unido pela primeira vez e com o Stray abrindo os shows. No campo das novidades da vida pessoal, um mês após a apresentação no Massey Hall, Geddy se casou com Nancy, irmã de um dos alumnus do Rush, Lindy Young, numa cerimônia de casamento tradicional judaica. O casal conseguiu encaixar uma lua

de mel de duas semanas no Havaí, em contraste às núpcias de Alex e Charlene em meio à agenda caótica dos dias bem mais soturnos de Caress of Steel. Neil e Jackie, por outro lado, mantiveram uma união estável até a morte de Jackie em 1998.

Os pais de Neil, Glen e Betty, não lembram se a primeira vez que encontraram Geddy e Alex foi no Massey Hall ou no primeiro show da banda como atração principal no Maple Leaf Gardens em 31 de dezembro de 1976, mas deve ter sido numa dessas duas ocasiões. Glen acha que foi no Massey Hall, mas Betty questiona: “Não foi no Maple Leaf Gardens? Sei que no Maple Leaf Gardens houve uma festa enorme em homenagem aos pais, a todas as famílias, foi divertido”.

“Longe dos palcos são jovens bastante quietos”, acrescenta Glen. “Não tínhamos problema algum em visitá-los e conhecê-los um pouco melhor. E acho que, da parte deles, conhecendo os pais de Neil, talvez conseguissem entender de onde ele veio. E nos demos bem desde então, muito bem na verdade.”

Glen nunca se preocupou com o filho indo embora para fazer a vida no rock ‘n’ roll, e com esses shows imensos tudo parecia estar dando certo. “Eu não acho que chegamos a nos incomodar, porque tínhamos total confiança em Neil e na habilidade dele de cuidar de si mesmo. Nunca me causou qualquer preocupação se ele não teria capacidade para fazer isso ou se seria capaz de lidar com as coisas. Definitivamente era uma carreira. Talvez tenha levado alguns anos antes de se tornar algo viável. Estavam ocupados fazendo turnês e pareciam determinados a fazer o que queriam. Então acho que

estavam em um rumo. Era apenas uma questão de quando fariam sucesso e a carreira se tornaria viável.”

Betty, por outro lado, se preocupou um pouco com Neil “quando soube que ele estava sempre na estrada, sabe, à mercê das probabilidades.

Mas era uma grande oportunidade, e eu sabia que ele conseguiria. Tão logo vi o nome na marquise do Maple Leaf Gardens, soube que ele havia chegado lá”.

O “estar sempre na estrada” logo se tornaria internacional. A banda passou a excursionar de forma intensa, e dada a ênfase ao intelecto por parte de Geddy, Alex e Neil, viajar era um meio de expandir suas mentes.

Vic lembra: “Quando fomos pela primeira vez ao Reino Unido com nosso advogado, fizemos Inglaterra e França e chegamos até a Holanda, onde ficava a matriz da PolyGram Records, e discutimos uma possível turnê com eles. Ficaram chocados porque pedi suporte financeiro para os shows. O cara responsável pelo departamento internacional disse: ‘O que vocês estão pedindo é o meu orçamento inteiro’. E eu falei: ‘Não me importo. É o que precisamos.’

“No final das contas a Mercury veio em nosso auxílio para dar o apoio necessário à turnê. Tínhamos vendido apenas 1.500 cópias no Reino Unido quando chegamos lá, mas fomos muito bem com as apresentações. Estavam lotadas, os rapazes foram muito bem, e em seis meses voltamos para lá. E os shows continuaram lotados. Veja bem, estávamos tocando em lugares com cerca de 1.000, 1.500

pessoas, e depois a terceira turnê já começou em Hammersmith, e fizemos cinco datas em Hammersmith, onde foi gravado o segundo álbum ao vivo. A partir disso, o céu era o limite. Mas toda cidade como Birmingham e Manchester tem um desses anfiteatros rurais que são bem amplos, e eles tocaram praticamente em todos esses locais. A recepção que tiveram na Inglaterra foi dessa dimensão. Depois de vender poucos álbuns no lançamento, acabaram ganhando discos de prata e ouro. Mas fui até lá antes da turnê e de todas as outras coisas que fizemos na Europa e na Inglaterra. Nunca excursionei com eles. Peguei a estrada com a banda só na primeira turnê que fizeram no Reino Unido e na Escandinávia. Acompanhei o grupo só porque cuidava do dinheiro e de todo mundo, eu me certificava de que a hospedagem nos hotéis fosse paga, garantia que ninguém acabasse se metendo em encrenca."

"Fiquei muito impressionado na Grã-Bretanha com o público e como prestavam atenção e escutavam", conta Alex, acrescentando suas impressões daquela primeira miniturnê do outro lado do Atlântico, em junho de 1977. "Durante uma música, eles só ficavam lá parados de pé, ou sentados, só ouvindo, para depois no final da canção soltarem um rugido 'Roarrrr', e então passávamos para a música seguinte. Era muito raro ouvir alguém gritar durante uma música a menos que fosse uma daquelas pausas longas quando o público inteiro grita. Foi isso o que de fato me impressionou na Europa. Na Holanda foi a mesma coisa, o modo como as pessoas reagiam a certas partes de certas músicas – demonstravam um tipo de apreciação totalmente diferente. Quando você conversava com as pessoas sobre música, eram fãs de ABBA ou heavy metal, do Black Sabbath, para usar um exemplo das antigas. Eram tão ecléticos nos

interesses musicais que fiquei mesmo impressionado. Também formavam um público muito educado. Já nos Estados Unidos, principalmente se estivéssemos tocando na região de Detroit, haveria coisas voando de um lado para o outro, e as pessoas ficavam enlouquecidas o tempo inteiro."

Essa é a deixa para tratar do tema incontornável dos ferimentos sofridos no palco. O que contam? "Acho que Geddy foi atingido uma vez por um rebite, levou uma garrafada outra vez, também acertaram ele com um cartucho de espingarda. Me acertaram uma vez com um daqueles bastões luminosos. Em termos de ferimentos sérios, houve uma vez que Geddy ficou bastante machucado depois de levar uma garrafada. Acho que a garrafa passou raspando e cortou a testa dele ou algo assim. Tivemos que parar o show por alguns minutos. Não sei se Neil se machucou alguma vez. Houve a queda de um alto-falante tipo corneta bem em cima do palco no Nassau Coliseum. Estávamos tocando com o Blue Öyster Cult. O alto-falante tinha se desprendido da estrutura à direita do palco, caiu e decepou a cabeça da minha double-neck, depois desabou em cima de uma antiga Gibson que eu levava sempre comigo na estrada e que precisei aposentar depois daquilo. Aquela guitarra era valiosa demais para continuar a levar comigo na estrada."

"Esses foram os dias em que tudo era novo e emocionante", reflete Howard, compondo um quadro do Rush em turnê dentro desse contexto. Ele explica que, por volta dessa época, já tinham uma longa parceria com a Max Webster. "Éramos todos muito jovens. Acho que quando se é muito novo, os olhos se mantêm bem abertos e tudo parece ótimo. Quero dizer, tudo ainda é ótimo agora, mas

quando se é realmente jovem, acho que se pode apreciar mais porque se pensa que tem muita sorte na vida. Com Kim Mitchell sempre havia músicos maravilhosos, e ele mesmo sempre foi um músico incrível. Por isso, pegar a estrada com a Max Webster naquela época foi excelente. O público dos Estados Unidos não os conhecia muito bem, mas aqui no Canadá eles eram bem populares. As duas bandas competiam uma com a outra."

"Os caras do Rush eram incríveis", lembra o baixista da Max Webster, Mike Tilka. "E eram diligentes. Era ótimo estar na estrada com eles. Mas não saíamos ou passávamos um tempo juntos. Sei que Neil pratica mais do que qualquer baterista no mundo todo. O cara tem uma ética de trabalho que ninguém mais tem. Lembra a grande crise de petróleo dos anos 70? Houve uma grave crise de combustível nos Estados Unidos, e eu lembro que estávamos tocando no Tennessee, fazia um inverno muito rigoroso, e era muito difícil conseguir gasolina. Viajávamos de van e colocávamos um pedaço de papelão em frente ao radiador para que ficasse mais quente, porque estávamos lá dentro com cobertores sobre os joelhos. A frente da van era pura lata. Fazia um frio de congelar! E os caras do Rush às vezes… Kim e Gary às vezes viajavam no ônibus deles."

Depois aconteceram alguns shows junto com o UFO. "Eles eram malucos", comenta Mike. "Phil Mogg era louco. E qual era o nome do guitarrista? Michael Schenker? Ele praticava o tempo todo. Nunca conversava, nem socializava. Nos ensaios, dava para escutá-lo praticando; se você estivesse no local de um show,

poderia vê-lo praticando: o cara era assustador. E Pete Way? Sim, estava bêbado o tempo inteiro. Ele costumava desabar no palco."

Howard se lembra muito bem do baixista do UFO: "Ah, Pete Way costumava aparecer e falar para eles: 'Vamos banquetear no orvalho de mel hoje à noite', e fazia troça das longas túnicas de seda que os membros do Rush usavam. Mas o Yes e todas essas bandas progressivas costumavam usar essas roupas esvoaçantes… assim como o Rush. Todo mundo se inspirava em alguém em algum ponto, e os caras do Rush se espelhavam no Yes e no Genesis, e era isso. Eram muito brincalhões, principalmente Pete Way. Eu lembro que havia essas pistas de kart com uns carrinhos, e eles se divertiam nas corridas. Pete Way sempre perdia o controle e saía da pista rodopiando. Naquela época, expulsavam a gente de todo tipo de lugar. Pete Way costumava cair para fora do palco quando estavam tocando. Eles se divertiram muito por aí com o Rush e se meteram em muita encrenca. Tanto o UFO quanto o Thin Lizzy. Quero dizer, foi incrível, a quantidade de bandas clássicas com as quais tocaram. Até hoje parece incrível para mim, ao me lembrar de tantas coisas. Você pensa no passado: 'Uau, que época maravilhosa'. Mas sim, o UFO costumava circular ao redor do palco enquanto o Rush tocava só para distrair os caras, tentavam distraí-los o tempo todo. Os trajes deles eram clássicos. Quero dizer, Pete Way com aquelas calças de circo".

De volta às apresentações do Massey Hall com a Max Webster, Tilka relata: "Foram três dias, e foi fenomenal. Os caras do Rush, mesmo naquela época, eram uma banda muito sofisticada. Não parecia que todo mundo estava nervoso. Eles tinham três noites, o

que foi ótimo. O local tinha ótima acústica, não era como o Gardens ou um lugar grande, sombrio e cheio de ecos. Havia três noites de material para selecionar. Não faço ideia de quais delas a maioria das faixas veio, mas realmente sei, depois de ter lido muitas revistas de rock, que quando as bandas tocam várias noites lá, uma sempre é mais mágica do que as outras duas".

"Com o tempo as coisas se encaixaram, como sempre acontece", continua Howard. "Uma catálise e uma combinação acontecem e, de repente, bum, o Rush começa a acelerar e eles atingem um nível de excelência em sua performance. Mas tiveram ótimos mentores. Naquele tempo, observavam muitas bandas diferentes. Só de ouvi-los pela primeira vez, apenas lá tocando, dava para saber que eram especiais. Eles tinham um som poderoso, realmente sabiam tocar, e a energia era inacreditável. Antes disso, trabalhei para muitas bandas como Savoy Brown, Deep Purple, Badfinger, Fleetwood Mac, Rod Stewart, e você vê todas essas e depois ouve o Rush como banda de abertura, e simplesmente dava para saber. Eu me lembro de dizer para a mãe de Geddy: 'A banda do seu filho vai ser imensa'. Até hoje, quando a gente se encontra, ela me fala: 'Eu lembro quando você me disse aquilo na cozinha. Foi muito engraçado'.

"Mas os primeiros dez anos do Rush foram bastante excruciantes. Fazíamos cerca de 200 cidades por ano. Sempre estávamos na estrada e basicamente nunca deixamos de estar em turnê. Porque havia certo vigor para se fazer isso naquele tempo. Sempre nos revezávamos no volante, o que é bem engraçado porque, certo dia, acho que era a vez de Alex dirigir e ele tinha perdido a carteira e

não a encontrava em lugar algum. E tinha muito dinheiro nela. Cada um de nós pagava o outro para assumir nosso turno na direção, então a gente dizia: ‘Você fica no meu lugar, eu te pago 50 dólares para assumir meu turno hoje à noite, porque não quero dirigir’. E eu lembro que certa noite Alex pegou três turnos só para repor o dinheiro que ele tinha perdido com a carteira. Mas, no final do turno, lembro que eu estava deitado no chão – na época viajávamos com uma van – e abri os olhos, já estávamos quase no final da viagem. Olho para o lado, e atrás do banco do passageiro, no chão, estava a carteira de Alex, depois que ele tinha ganhado todo o dinheiro para dirigir por quase 24 horas.”

Subindo de nível no quesito dos meios de transporte da banda, Howard conta: “O primeiro veículo que alugamos foi um Chrysler Newport, e eu lembro que Neil instalou uma lâmpada fluorescente no banco de trás para que ele pudesse ler enquanto estivéssemos viajando. Então seguíamos pela estrada, em alta velocidade, com uma luz fluorescente dentro do veículo. Era muito fácil para os policiais nos flagrarem. Mas tivemos sorte. Cruzamos o Canadá inteiro daquele jeito.

“Alex e eu saíamos bastante juntos. Costumávamos andar por Regina e Saskatoon. Sem dúvida foi em algum lugar em Saskatchewan. Estávamos dando uma volta a pé e vimos uma Dodge Funcraft numa revendedora. Era uma van em que dava para uma pessoa dormir num compartimento acima do motorista e do banco do passageiro, porque tinha o teto mais elevado. Ficamos dando uma olhada e pensando: ‘Uau, imaginem se pudéssemos ter uma dessas. Seria incrível!’. Bem, cerca de um ano depois,

conseguimos comprar uma. Tínhamos uma Dodge Funcraft e foi como um sonho se tornando realidade. Rodamos nessa van por mais de 200 cidades.”

Alex lembra esse avanço nas viagens da banda com certa nostalgia. “Viajamos num sedã alugado pelo primeiro ano e depois passamos para uma perua, acho que durante todo o ano seguinte. E depois compramos a van, talvez na época de 2112. Era uma van Funcraft, uma van Dodge com uma cabine e um banco traseiro que virava uma cama. Havia também uma mesa e dois bancos com assento, e esse pequeno compartimento acima do banco do motorista onde dava para subir e dormir. Cabiam cinco de nós lá dentro, acho. E nos revezávamos na direção. Todos dirigíamos em turnos de 400 quilômetros. Aquela van fedia e era uma bagunça, mas sem dúvida foi bem divertido. Ficamos com aquela coisa por dois anos. Seguimos em frente, acho, com motores retificados três vezes e, cara, viajamos cerca de 160 mil quilômetros naqueles dois anos.

“Depois subimos de nível e compramos uma motorhome Barth. Quero dizer, aquilo era o troço mais feio que já tínhamos visto. Era uma grande caixa de sapatos sobre rodas. Vai saber por que razão escolhemos aquela coisa em vez de um modelo mais elegante como o Winnebagos ou aquelas outras com um design mais bonito, uma Gulfstream ou seja lá que nome tinham. Ficamos com aquela motorhome por mais dois anos e então conseguimos enfim adquirir um ônibus por volta da época de A Farewell to Kings ou Hemispheres. Sabe, a gente simplesmente não tinha dinheiro. Mas também não havia muitos ônibus disponíveis naquela época. E

quando enfim conseguimos embarcar em um… Cara, teria sido bacana ter um ônibus desses todo equipado naquele tempo.”

“Pegamos a motorhome Barth em Elkhart, Indiana”, diz Howard. “Saímos daquela Funcraft para uma motorhome, e a motorhome era um modelo acoplado de nove metros de comprimento. Eu guiei o veículo por um tempo até que contratamos um motorista, e todos dormíamos nele. Tinha cozinha, ar-condicionado, era ótimo. Acho que ficamos com a motorhome por dois ou três anos. Nós chamávamos o veículo de Homem-Bomba de Beirute, porque era todo pintado de cinza. Houve muitas histórias divertidas com ele. Neil costumava ficar encostado no painel enquanto eu dirigia. Ele ficava olhando pela janela e contando histórias.”

Outro upgrade em termos de acomodações itinerantes só aconteceu na era Moving Pictures, acredita Howard. “Havia uma empresa chamada Rocket’s Silver Train, que fabricava ônibus, daqueles Silver Eagles de madeira. Eram carpinteiros. Pareciam uma comunidade hippie, e eles fabricavam esses ônibus. E nós os víamos nas outras turnês e falávamos: ‘Nossa, temos que ter um ônibus desses um dia’. O primeiro ônibus do Rush foi um Silver Eagle que tinha três cômodos construídos lá dentro. Era ótimo e nós viajamos por todos os lugares com ele, foi nosso maior salto. Com o passar do tempo, conseguimos ônibus ainda melhores. Depois de um tempo, a banda só decidiu: ‘Estamos cansados de andar de ônibus, agora vamos de avião’. Aí o jogo virou totalmente.”

Tudo isso aconteceu por necessidade, porque no começo não havia dinheiro. “É bem assim – em geral se leva de cinco a sete anos”, calcula Ungerleider. “Quero dizer, nunca é menos do que cinco

anos. Na realidade são necessários cinco anos na estrada até começar a ganhar dinheiro. Não se ganha a vida como banda de abertura. Portanto, nos primeiros dois anos, você está se apresentando e, na verdade, tendo prejuízo. Se perde dinheiro porque se gasta muito em combustível, transporte, equipe, salários, quartos de hotel, e o dinheiro que se ganha como banda de abertura mal cobre esses gastos. Então Ray Danniels bancou o Rush por muitos anos, levou prejuízo e teve que esperar para recuperar o investimento. É um investimento. Quero dizer, ser empresário é coisa de gente grande. Não tínhamos dinheiro para isso, e com um empresário que acreditava na banda, que cuidava de tudo e garantia os recursos necessários para chegar ao sucesso, se há uma hipoteca na sua casa, você sabe que lá no final da jornada ela vai se pagar. E o Rush batalhou muito. Quero dizer, sim, foi incrível. E eu estava lá com eles – nós todos batalhamos muito.

“Houve momentos bem difíceis nessas viagens. Certo dia chegamos a Wichita, Kansas, e entramos num hotel onde havia um bando de caubóis no lobby. Um dos caras falou para os outros: ‘Ei, Riley, olha o que apareceu aqui! Bostas de cavalo com pernas!’. E nós todos olhamos em volta e pensamos: ‘Humm, bem-vindos ao Kansas’. Estávamos prontos para tocar. Tocamos com o Hawkwind no Kansas.

“Já me apontaram uma arma na cabeça algumas vezes quando cobrei o dinheiro que nos deviam por shows que fazíamos fora do circuito principal. Tocamos num clube em Detroit para um cara chamado Denny McLain, que tinha sido jogador de beisebol. Ele tinha um clube, e o Rush fez tanto sucesso nesse clube dele que o

cara colocou um cadeado nas portas e quis que a gente ficasse para tocar mais uma noite. Como iríamos tocar com James Gang em Evansville, Indiana, recusamos. Então ele colocou um cadeado na porta e não nos deixava ir embora. E eu fiquei pensando: 'Não, temos que dar o fora daqui'. Tive que ligar para Nova York, e ele precisou lidar com essas pessoas que eu conhecia lá para nos deixar sair."

"Tocamos lá na sexta à noite", confirma Ian Grandy. "E tínhamos que tocar em Evansville no sábado à noite e depois voltar para tocar de novo neste clube no domingo à noite. Depois daquela sexta, eu não sei, saímos e encontramos Howard com essa história de que o cara apontou uma arma na cara dele e tudo mais. Não foi surpresa alguma. Quero dizer, o cara era mafioso. Sabe Denny McLain? Ganhou 31 jogos para os Tigers em 1969 e desde então só se meteu em encrenca. De qualquer forma, tocamos lá e fomos para Evansville, e o show foi cancelado, depois tocamos no domingo à noite. Uma das coisas mais esquisitas que aconteceu foi que, na primeira noite, alguém se infiltrou atrás dos amplificadores, que ficavam a meio metro do palco, e roubou a Les Paul de Alex. Obviamente ficamos muito estressados. Fomos para Evansville, depois voltamos para esse clube e a guitarra estava lá. Ao que parece, o garoto foi para casa, e o pai perguntou: 'Que porra você está fazendo com uma Les Paul aqui?', e a levou de volta, ninguém questionou nada. Então fomos um dos poucos grupos que teve algo roubado e recuperado dois dias depois."

Ungerleider conta outra dessas histórias de turnê: "No começo havia esse lugar no Texas chamado Randy's Rodeo, e acho que

venderam mais ingressos que a lotação máxima permitida. Ficava entre duas cidades grandes. E eles faziam os shows nessa velha pista de boliche que tinha sido transformada num bar country. Chegamos lá uns dias antes, e quando eu cheguei, vi que o palco parecia um daqueles palquinhos para um músico só, típico da cena country. Era um quadradinho. O kit de bateria de Neil sequer caberia lá. O lugar podia provavelmente comportar duas, talvez três mil pessoas, e tinha vários janelões de vidro na frente e um bar enorme que ocupava todo o comprimento do lugar com uma pista ampla e aberta em frente a esse palco minúsculo.

“Diante disso, tivemos que ir até uma escola de carpintaria, e um cara chamado Charlie Applegate e seus alunos construíram um palco do dia para a noite. Depois colocamos o palco lá. Acho que seja lá quem estivesse promovendo o show decidiu vender ingressos além da conta, como sempre, porque estavam vendendo bem. E vendeu muito mais do que caberia no lugar, cerca de mil ingressos a mais. Num dado momento, metade do público estava no estacionamento pressionando contra os janelões de vidro até que começaram a ceder. Vi que os funcionários da bilheteria estavam metendo dinheiro nos próprios bolsos. A coisa tinha saído do controle completamente, e eu peguei um daqueles sacos de lixo grandes e mandei todo mundo da bilheteria esvaziar os bolsos e colocar o dinheiro dentro do saco.

“Depois subi até o escritório e comecei a contar o dinheiro. E os caras que estavam promovendo o show, todos armados até os dentes, subiram até lá e basicamente apontaram os canos das armas na minha cabeça e disseram: ‘Entrega o dinheiro!’. As seis

horas seguintes foram muito interessantes. Mas a banda estava bem longe de tudo isso porque foram levados para uma festa pelos caras da rádio local KMAC/KISS, Joe Anthony e Lou Roney, que Deus os tenha. E lá estavam eles se divertindo, enquanto o suor corria do meu rosto naquele escritório, eu tentando pegar o dinheiro do cachê.

“E enfim consegui a grana. Saí de lá com a ajuda de algumas pessoas, entrei no meu carro e queria ser parado pela polícia porque estava completamente paranoico, achava que estava sendo seguido depois que saí de lá com esse grande saco cheio de dinheiro. Acelerava com tudo pelo Texas a 150 quilômetros por hora ou mais, e você acha que encontrei um policial sequer? Não, mas me safei e fui para o hotel, e então finalmente me encontrei com a banda na tal festa e contei o que tinha acontecido. Foi bem coisa do Velho Oeste”.

Capítulo 7. A farewell to kings

“Este álbum significa para nós o fim do começo, é um marco para sinalizar o fechamento do capítulo 1 das crônicas do Rush.”

Geddy, Alex e Neil publicaram esse texto em All the World’s a Stage e depois partiram para ação com A Farewell to Kings. Sem dúvida, o quinto álbum de estúdio da banda – com um título que faz um aceno ao livro de Hemingway A Farewell to Arms (Adeus às armas), e nominalmente à própria canção “A Passage to Bangkok” – marcou a abertura de um novo capítulo em sua história.

Ainda assim, continuaram a operar mais ou menos dentro do mundo que criaram e onde viveram praticamente sozinhos: o mundo do metal progressivo, ou do rock progressivo em que o guitarrista quase está com a pedaleira acionada. Dessa forma, A Farewell to Kings não foi bem uma grande mudança. Mas além da semelhança compartilhada entre o disco inédito e os anteriores – e estou sendo um pouco controverso aqui quando digo que estamos mais próximos de Caress of Steel –, a música nova estaria muitos passos à frente em termos de sofisticação, principalmente com relação à perícia das texturas sonoras e da nova instrumentação. Em essência, o que se conseguiu com A Farewell to Kings foi algo mais parecido com a era Relayer do Yes, o antigo Genesis, o pesado Tull e o conservador King Crimson.

“Começamos a ir para a Inglaterra”, conta Geddy. “Estávamos tão obcecados com a sonoridade tipicamente inglesa dessas grandes bandas. Procuramos os mesmos estúdios que eles usaram, fomos para o Advision, onde o Yes gravou. Portanto, ainda estávamos tentando absorver toda aquela magia do rock progressivo. Então, onde obtê-la? Fomos buscar no lugar de origem. Não que as coisas

fossem ser entregues de bandeja – só uma observação –, mas foi inspirador estar lá, e acho que era isso que importava. Só de estarmos na Inglaterra, de sermos inspirados pelo ambiente, ficamos animados porque tínhamos encontrado um som só nosso e queríamos continuar desenvolvendo esse som. Queríamos continuar expandindo nossos limites, queríamos mais influências.

“Dessa forma, A Farewell to Kings foi um grande disco experimental para nós. Começamos a incorporar texturas de algumas das bandas de que gostávamos quando éramos adolescentes, como o Strawbs e até mesmo Amazing Blondel, que era uma banda folk da Inglaterra bem interessante. Ouvimos vários tipos de música inglesa e começamos a colocá-los dentro dessa sonoridade de rock progressivo que descobrimos com 2112 e tentamos expandir cada vez mais. E os sintetizadores estavam começando a aparecer, e no álbum seguinte, Hemispheres, incorporamos esses tons cada vez mais. Também estávamos ouvindo mais jazz e fórmulas de compasso mais complexas. Portanto, havia essa voracidade de continuar trazendo mais influências para dentro de nossa música. Esse é o seu papel enquanto músico progressivo, fazer isso e continuar avançando… corre-se o risco de cometer erros, porque nem tudo vai agradar todo mundo. Faz parte do negócio. Mas sim, esses discos seguintes foram muito eletrizantes para nós. Havia tantos sons novos para absorver.”

Há também toques sutis de jazz fusion em partes de A Farewell to Kings, principalmente em “Xanadu” e até mesmo em “Cinderella Man”, além da faixa-título.

“Estávamos ouvindo Weather Report e, é claro, essas coisas já estavam lá”, continua Geddy. “Nunca nos afastamos muito do rock, mas o rock progressivo, per se, estava meio que desaparecendo naquela época. Eu não me lembro como o Yes andava. Acredito que o Genesis estava evoluindo… Peter Gabriel tinha saído, então a banda acabou se tornando mais pop e intrincada. Havia cada vez menos fontes de onde nos alimentar, então começamos a diversificar bastante o que ouvíamos − um pouco de jazz, um pouco de reggae, ou alguma outra coisa. Só mantivemos nossos ouvidos bem abertos. Estávamos sempre esperando alguma música nova que nos inspirasse. E quando não era a música de outros artistas, eram os novos instrumentos, como os sintetizadores, ou ainda instrumentos acústicos usados num contexto mais rock. Em Fly by Night tínhamos uma faixa acústica, e sempre havia essa faixa mais suave, aí pensamos: ‘Bem, talvez haja espaço para instrumentos acústicos dentro de um contexto mais pesado, mais agressivo’. Então começamos a misturar tudo isso.”

Contudo, para ser franco, apesar da lista de inspirações além do rock progressivo, não há muita influência externa em A Farewell to Kings. Existem principalmente acréscimos à variedade de sons, alguns instrumentos diferentes e novas técnicas de gravação. Há também um casamento melhor, uma síntese melhor de instrumentos acústicos (ou de sintetizadores, ou de percussão) com a típica instrumentação do rock. Ao longo de 2112, não há um meio-termo, assim como no Led Zeppelin, contudo em A Farewell to Kings está muito presente.

“Foram dias especiais porque estávamos passando por uma transição, e dava para sentir isso”, continua Geddy. “Ao fazer a turnê pela Europa, o mundo começou a se expandir para nós, e foi uma época muito, muito emocionante. Trabalhar nos estúdios na Inglaterra, onde sempre sonhamos trabalhar, e encontrar todas aquelas pessoas que queriam nos ver, tocar no Hammersmith Odeon, foi uma época bem impressionante, um grande momento da nossa carreira. E isso tudo estava construindo as fundações de Moving Pictures. Confiança no que você faz é algo muito importante. E quando se é jovem, você é confiante sem ter uma boa razão para isso. Já quando se fica um pouco mais velho, acredito que você precisa de motivos. E esses motivos são experiência, sucesso e conhecimento, coisa que não se tinha quando se era jovem. Mas na juventude a ousadia está ao seu lado. Portanto, toda essa temporada na Inglaterra foi incrível para nós, realmente fascinante, e nos ensinou muito. E tudo foi evoluindo até voltarmos para casa e gravarmos Moving Pictures, o primeiro álbum que fizemos inteiramente no Canadá em muito tempo.”

Mas estamos adiantando as coisas. A Farewell to Kings foi o primeiro de três álbuns gravados no Reino Unido. Foi produzido em Rockfield, no País de Gales, e mixado no Advision − a princípio o plano era usar o Air Studios, de George Martin, mas estava indisponível. Naturalmente, Rockfield foi usado pelo power trio galês Budgie, mas também havia sido a casa de álbuns de Peter Hammil, do Van der Graaf Generator, Hawkwind, Black Sabbath e Queen.

“Foi a primeira vez que passamos uma longa temporada no exterior”, lembra Liam Birt. “Era uma antiga fazenda que tinha

pertencido à família Royce, a outra metade de Rolls-Royce. Formamos um conjunto de figuras interessantes que ficou tempo demais nessa fazenda, longe da civilização. Havia Otto, o engenheiro, um cavalheiro alemão que só aparecia à noite, vestia sempre o mesmo suéter, creio eu, nos três meses que passamos lá. Foi engraçado, quase um clima de clube do Bolinha. Outro dia achei algumas polaroids de Neil lá fora, nesse pátio aberto e amplo. Era basicamente um conjunto de construções todas interconectadas. Uma servia para hospedagem, outra ala era a casa de hóspedes, outra construção parecia uma câmara grande, gigante, cheia de eco. Não lembro o que era a quarta estrutura. E Neil estava lá nesse pátio enorme, ao ar livre. Tirei algumas fotos dele: estava lá fora com um monte de microfones ao redor, usava um moletom com capuz e uma jaqueta, parecia estar morrendo de frio. Tenho certeza de que era no meio do verão, mas estávamos no País de Gales.

“Eles tiveram que chegar lá sem ter qualquer material escrito para esses álbuns, então passaram o primeiro mês ou os dois primeiros meses em Gales compondo. Foi muito deprimente. Quero dizer, eu adoro o País de Gales e tudo mais, não me interprete mal, mas foi tempo demais para ficar longe de casa. E aquilo se arrastou por meses. Eles escreviam durante um mês e depois gravavam ao longo de dois meses. Provavelmente, antes disso tínhamos ficado em turnê durante um mês ou mais, portanto foi um período sofrido para todo mundo. Eu não estive lá durante Hemispheres, mas ouvi histórias depois sobre o que estava acontecendo, sobre como ficaram muito próximos de perder o controle, e acho que parte da equipe indo para um lado sombrio em dado momento.

“Mas A Farewell to Kings foi divertido, porque era uma novidade”, continua Birt. “Eles tinham quebrado o molde e tentavam fazer uma coisa nova. Foi diferente porque estavam na zona rural. Você acordava todas as manhãs e havia vacas te encarando pela janela. Era uma coisa totalmente estranha. Mas para alguns de nós, como Neil e eu, que temos antepassados britânicos, foi bem divertido, e queríamos curtir a experiência como um todo. É óbvio que lá tinha sido a casa de muitos artistas que a princípio os atraíram para a música. E das bandas em que se espelhavam – provavelmente foi isso que vivenciaram. Pensar nos artistas que tinham gravado lá antes de nós foi muito emocionante.”

“Kings foi a primeira vez que de fato dedicamos um tempo só para compor”, conta Alex com certa nostalgia. “E o mais interessante é que estávamos compondo com um violão, Geddy e eu. Acho que tudo aquilo foi criado num violão – embora fossem músicas de rock –, sem qualquer tipo de gravação, até que mais tarde arrumamos um aparelho de som e começamos a gravar nossas ideias nele.”

“Todas essas músicas foram gravadas em Rockfield, no País de Gales, e gravar lá foi uma experiência incrível”, continua Geddy, que não conseguiu deixar de dar uma pista, antes do lançamento do álbum, de que o Rush seguiria uma direção meio semelhante ao Yes misturado com Led Zeppelin. “Foi a primeira vez que trabalhamos longe de casa com uma residência num estúdio. Lá estávamos nós, e se passam semanas sem ver o sol brilhando no País de Gales. Começamos a usar a oportunidade de morar num estúdio para fazer diferentes tipos de experimentos.

“A acústica de A Farewell to Kings foi gravada ao ar livre, e todos os sons de percussão e blocos sonoros que Neil usou foram gravados lá fora ao mesmo tempo. Você pode ouvi-los ecoando nos outros prédios do complexo e também dá para ouvir os pássaros gorjeando. Acho que começávamos cedo de manhã. Experimentávamos todos os tipos de coisas esquisitas [observação: os gorjeios misteriosos também foram citados pela banda, provavelmente de brincadeira, como gravações dos pássaros de estimação de Neil Peart]. Eles tinham uma grande câmara de eco lá, uma sala acústica. Foi uma imersão bem interessante na vida rural da Grã-Bretanha, estar na fazenda, ter toda essa atitude de haver pessoas cozinhando todos aqueles pratos típicos britânicos para nós e aprender uma cultura diferente por estar trabalhando com essas figuras esquisitonas e interessantes de Rockfield.”

As sessões para o novo álbum aconteceram em julho de 1977, logo depois da primeira turnê britânica. Alex conta: “Antes disso, tudo tinha sido feito em Toronto. Fizemos uma turnê curta, foi a primeira vez na Inglaterra, depois voltamos para casa, e voltamos para a estrada. Era emocionante ir para o país onde realmente sentíamos que nossas raízes musicais estavam, com todas aquelas bandas progressivas, e ainda mais distante com as bandas dos anos 60; é como se fosse o coração do rock”. Passaram três semanas em Rockfield e pouco mais de uma semana nos estúdios Advision, em West London, onde Terry ficou impressionado ao ver uma mesa de som automatizada. Brown se sentiu aliviado que, quando deixaram a Inglaterra, o álbum inteiro já tinha sido gravado e mixado.

“Monmouth foi uma experiência incrível porque é basicamente uma fazenda”, continua Lifeson. “Vivíamos cercados por ovelhas e aqueles odores de fazenda, esse tipo de coisa. Naqueles dias, costumávamos trabalhar muitas horas a fio, ficávamos trabalhando até cada vez mais tarde e acordando no dia seguinte mais tarde ainda. No final das contas, levantávamos às cinco da tarde, tomávamos café e depois ficávamos no estúdio até sete ou oito da manhã seguinte. Mas foi mesmo uma ótima experiência.

“Sabe, até mesmo a luz era outra. Eles usam uns tipos diferentes de lâmpadas incandescentes na iluminação das casas, então há um olhar diverso sobre tudo. A gente sente que está em algum lugar bem diferente. Pelo menos foi essa a minha impressão naquele tempo. E, é claro, a arquitetura e a paisagem rural… Depois seguimos para Londres para mixar no Advision. E mais uma vez nos divertimos muito ao ficar na cidade por três semanas para a mixagem. Frequentávamos os pubs, íamos aos melhores restaurantes indianos da região. E musicalmente estávamos alcançando… outro nível. Ainda tínhamos algumas músicas mais longas como ‘Cygnus X-1’ e ‘Xanadu’, mas nos tornávamos mais melódicos e um pouco mais dinâmicos. Temos ‘Closer to the Heart’ e ‘Farewell to Kings’, ambas com o uso de instrumentos acústicos. Seis músicas…”, diz Alex com um sorriso, provavelmente admirando a contracapa do álbum pela primeira vez em muito tempo.

“Ouvíamos o material e sentíamos que havia coisas que precisavam estar em algum lugar na música”, reflete Terry. “Cores diferentes deveriam fazer parte da canção. Era basicamente um esforço em conjunto.”

Dessa vez, Brown também se libertou de seus costumeiros deveres como engenheiro, com o auxílio do engenheiro de Rockfield, Pat Moran, que infelizmente faleceu em decorrência da doença de Pick em 2011. A mixagem foi comandada por Terry com Declan O'Doherty e Ken Thomas, assistente do Advision, que logo se tornaria produtor de fato e de direito, trabalhando com nomes como Sigur Rós.

"Não ter que me preocupar com a engenharia de som facilitou para mim de modo que eu pudesse me concentrar na produção", conta Terry. "Além disso, foi um álbum que exigiu muito de nós. Eu precisava ter bastante tempo para me concentrar no que estava acontecendo com exatidão. Então foi a hora perfeita para não trabalhar como engenheiro foi gravado ao ar livre e ampliado em semitons com carrilhão e sons de fadas. O cenário está montado.

No programa da turnê de A Farewell to Kings, Neil escreveu: "Nós achamos a reclusão e a atmosfera branda de Rockfield muito propícia para trabalhar, e fizemos bom uso da estrutura variada, incluindo uma enorme câmara acústica e a oportunidade única de gravarmos ao ar livre. Os pássaros de Rockfield podem ser ouvidos na introdução com notas de jazz elizabetano da faixa-título. Essa música é uma das nossas favoritas do álbum, já que parece encapsular tudo o que queríamos que o Rush representasse".

Peart examina os poderes superiores, os mestres e senhores das marionetes num estilo atemporal que casa com o sentimento tradicional inglês da música além dos gráficos elegantes e da fotografia pastoril ao longo do projeto. De fato, as palavras de Neil pareciam o texto extraído diretamente de um antigo pergaminho. De

forma divertida, as últimas quatro palavras dessa música são “closer to the heart”, “mais perto do coração”.

“Xanadu” vem na sequência e, com 11 minutos de duração, é a faixa mais longa desse álbum, representando certo distanciamento das músicas que antes ocupavam um lado inteiro do disco. Assim como o Iron Maiden fez mais tarde com “Rime of the Ancient Mariner”, Neil busca inspiração em Samuel Taylor Coleridge, nesse caso, no devaneio inacabado e fantástico chamado “Kubla Khan”.

“Minha ideia original partiu de Cidadão Kane”, explicou Neil numa conversa com Tom Harrison, do jornal Georgia Straight, na época do lançamento do álbum. “Eu queria mesmo fazer alguma coisa alinhada com Cidadão Kane, então pensei nesse título escrito sob esse ângulo. Depois me deparei com o poema, e aqueles quatro versos apenas eclodiram como uma imagem talhada na minha mente. Isso me impactou tanto que, de repente, todo o escopo da temática do álbum mudou. Me fez congelar por dentro; foi assustador. Não me interesso muito por poesia, nunca me interessei, mas simplesmente aconteceu de ler

‘Kubla Khan’, por causa da conexão com Cidadão Kane. Me arrebatou, foi muito forte.”

“Os pássaros podem ser ouvidos mais uma vez na introdução da segunda música”, escreve Neil no programa da turnê, “que é um exercício de fantasia chamado ‘Xanadu’. Quem assistiu à banda na última parte da mais recente turnê norte-americana, ou na turnê britânica, talvez lembre que essa música foi apresentada no nosso show na época. No álbum, ela consiste de um tour de force de 11 minutos e com certeza é a obra mais complexa e com maior número

de texturas que já tentamos criar. Também contém um dos mais emotivos e líricos solos de guitarra de Alex, assim como um vocal bastante dramático de Geddy".

Muito mais do que em "Tears", nessa música os sintetizadores são fundamentais, intrínsecos da atitude progressiva e roqueira que mantém as mãos do baixo e da guitarra ocupadas como pernas de uma aranha. Nossa atenção é atraída para elas, porque estranhamente metade da canção não passa de uma introdução instrumental ou, graças aos movimentos cheios de ação, uma composição instrumental em essência seguida por uma música mais convencional. Apesar disso, os caminhos musicais em zigue-zague, incluindo as mudanças de tempo e o ritmo desafiador, continuam.

"Tínhamos teclados porque os teclados nos foram apresentados em Rockfield", observa Terry. "Então essa foi a primeira vez. E lembro que foi bem problemático, precisamos reconfigurá-los duas ou três vezes, de modo que pudéssemos usá-los para valer. Mas, sim, há muito mais notas e texturas nesse disco e também tipos diferentes de ritmos. Não era um disco de ficção científica. Mais uma vez, não me envolvi no processo de composição antes de embarcar no projeto. A primeira vez que ouvi essas músicas foi nos ensaios e depois no estúdio. E para mim, muito disso era bem espontâneo porque eu estava lidando com aquilo e construindo o disco à medida que avançávamos."

Há sintetizadores em "Xanadu", mas o que acontece na marca de seis minutos representa o surgimento dos teclados para o Rush, Geddy rasgando um lick curto que passa por um solo de sintetizador fugaz ao estilo de Rick Wakeman.

Crédito do excêntrico mago dos teclados da Max Webster, Terry Watkinson, que ajudou Geddy nesses estágios iniciais. “Eu diria que fui um dos pioneiros dos sintetizadores”, afirma Watkinson. “Naquele tempo, havia apenas alguns tipos. Comprei um Arp Odyssey e me diverti muito com ele, e pouco a pouco o introduzi na música. E ficou bom. Desenvolvi formas de tocar um tipo de solo de guitarra ou de interagir com a guitarra. Sim, parece estranho, mas não há muitas bandas que são guitarra, baixo, teclado e bateria.” Na estrada, Watkinson ensinou Geddy algumas coisas sobre como tocar o instrumento e respondeu às perguntas dele sobre o equipamento, e observar como a Max Webster usava Watkinson foi bem instrutivo.

De volta a “Xanadu”, entre o gorjeio dos pássaros, Neil criou um efeito de floresta com o kit de percussão cada vez maior, a calma idílica logo interrompida por sinos de igreja e então pela banda entrando em ação. “Sim, todos esses elementos de percussão acrescentaram cores muito agradáveis”, diz Terry Brown, “e não tínhamos explorado nada disso antes. Então foi bem divertido e não muito difícil de fazer. Foi uma questão de usar esses efeitos adequadamente, nos lugares certos. Acho que conseguimos. Os pedais Moog ficaram ótimos porque adicionaram um som grave estrondoso às faixas quando precisávamos. Foi um acréscimo de fato muito bom à paleta”.

A banda não estava apenas reproduzindo o cenário ao ar livre, como mencionado, mas muitas vezes literalmente gravando lá fora.

“Estávamos criando essa peça medieval, e eu pensei: ‘Bem, sendo medieval, estaria ao ar livre’.”, continua Terry. “Então era uma ideia simples. Achamos que nos traria um clima diferente se

estivéssemos gravando lá fora à luz do dia. O som ficaria diferente para começo de conversa, não é? Isso é fato. Criaria uma sensação diferente e provavelmente fortaleceria o astral do que estávamos fazendo. Por isso ficávamos lá fora. Também fizemos algumas gravações bacanas ao ar livre usando o próprio pátio como delay para gravar a guitarra ímpar. Esse recurso foi usado à exaustão. Gravamos os blocos de madeira na sala de eco; Rockfield tinha essa câmara de eco incrível, repleta de placas de vidro que podiam ser ajustadas. Era a sala mais reverberante em que já estive na vida.

“Fomos apresentados aos teclados em 2112, mas quando chegamos a Rockfield e fizemos A Farewell to Kings, acrescentamos mais teclados, novos e mais modernos, portanto estavam bem atualizados na época. E naquele tempo os teclados eram bem mais simples. Lembro que fizemos linhas de cordas com uma nota só, mas já acrescentava uma cor que parecia mais que suficiente, além disso eu não queria exagerar nos teclados naquele estágio. A banda era formada por três integrantes, e não quis incluir teclados em excesso e ofuscar o fato de que se tratava de um trio e que deveria permanecer como um trio. Eu tinha um posicionamento muito firme quanto a isso. Mas não preciso dizer, acrescentamos mais cor ao som com muitos teclados diferentes e pedais de baixo, o que estava acrescentando um pouco mais de força no grave. E depois os teclados passaram a se desenvolver ainda mais cada vez que entravam no estúdio. Sempre eram os últimos lançamentos do gênero – graças a Ged, que se mantinha atualizado. Os teclados foram sempre os mais avançados. O que havia de mais atual, Geddy tinha.”

Sobre isso, a semente para um futuro desacordo criativo com Terry havia sido plantada quando as teclas assumiram um verdadeiro papel central em 1982 no álbum Signals. “Eu já tinha essa preocupação em não exagerar nos teclados em A Farewell to Kings. Da mesma forma, não gosto de colocar muitas harmonias na música. Não funciona para mim. Acho Geddy fantástico como vocalista, e não gosto de muitos backing vocals. Teclados em profusão também não servem para mim, nem para a ideia do Rush. Gosto do formato de trio, isso era importante.

“A questão da apresentação ao vivo não me preocupava”, continua Terry, se referindo ao motivo comum de uma banda não querer acumular muitas faixas no estúdio. “Eu não tinha nada a ver com isso.

Pelo que sei, era problema deles. Se quiséssemos colocar mais teclados, daríamos uma jeito de reproduzir isso ao vivo, usar fitas pré-gravadas ou disparar samples. Havia muitas formas de se fazer isso. Mesmo naquela época, havia opções. Não era uma questão de que eles não poderiam tocar, porque sim, poderiam tocar. Mesmo se tivéssemos que contratar um tecladista. Quero dizer, isso não estava fora de cogitação. Alguém poderia atuar como músico de apoio se necessário. Mas não foi esse o motivo. Minha escolha se deve ao fato de que não funcionava para mim harmonicamente, eu perderia a agressividade da banda se os teclados se tornassem predominantes demais. Essa era a minha teoria.”

Trata-se de um bom argumento que pode ser ilustrado por “Xanadu”. Apesar do fato de que essa é a composição mais integrada e progressiva do Rush até aquele momento, com texturas

adicionais trazidas pelos sintetizadores proeminentes, ainda assim é conduzida por um power trio. Além disso, começamos a perceber que Neil assume o protagonismo como a gasolina do motor, o componente combustível. As viradas dele em “Xanadu” existem em profusão. O baixo é o baixo – Geddy consegue atrair uma atenção limitada com aquelas quatro cordas, mas bem significativa. Alex aparece mais textural, com menos riffs e tocando mais cordas individuais. Compare “A Farewell to Kings” e “Xanadu” com músicas como “Working Man”, “Anthem” e “The Temples of Syrinx”, e poderá ver por que a banda estava se tornando excêntrica, um raro caso em que o herói não é o guitarrista, mas o baterista.

Porém, Terry parece estar tramando algo ali. Pense nas influências primordiais do Rush como Cream, Jimi Hendrix Experience, The Who, Led Zeppelin, até mesmo Blue Cheer: em seu cerne, todos são power trios. E em A Farewell to Kings, a banda presta uma homenagem ainda mais emblemática a essas referências. Neil é, grosso modo, o Keith Moon do grupo. Embora estejam a universos de distância em termos de disciplina, combinam bastante na questão da proeminência.

Mas Alex, já comparado a Pete Townshend, aqui também está buscando uma essência de Entwistle. Em outras palavras, enquanto Neil faz uma música de maior pureza com seus ritmos – é os Beatles dos bateristas –, Alex assume o papel de dar um pouco mais de cor, sombras e texturas, acompanhado nesse sentido por um baixista em ação constante. Em essência, não há um único responsável no comando, mas na maior parte o núcleo da música é a virada rígida, composta, cheia de ganchos, acessível e

eminentemente passível de air drumming, assim como o baixo convencional (um pouco menos onipresente) e os power chords sobrepostos, confiáveis e poderosos (também menos onipresentes). E, assim como Terry sugere, a mágica de fato está nesses três integrantes alimentando uns aos outros, mas nesse ponto da carreira está se afastando da música de um power trio para entrar nesse novo som enérgico, borbulhante e animado. Este é o ponto crucial de por que podemos chamar A Farewell to Kings de um novo capítulo – antes desse álbum o Rush tinha uma inclinação a misturar rock progressivo com metal. Nesse momento tinham uma sonoridade própria.

É por isso que não tenho certeza se acredito na alegação de Neil e Geddy de que eles encontraram a identidade da banda em 2112. Talvez seja verdade numa perspectiva literária ou de apresentação, mas às vezes as bandas têm esses sentimentos confusos por causa do primeiro disco de ouro, do número de ingressos vendidos na turnê seguinte ou pelo fato de que poderiam ter o que comer pela primeira vez.

“Xanadu” anunciou a ascensão das guitarras e dos baixos double-neck no Rush, resultando naquelas fotografias icônicas dos shows que os fãs adoram. “Bem, sempre achei que era muito legal Jimmy Page ter uma guitarra dessas”, conta Alex. “Sou um grande fã de Jimmy Page. Acho que talvez eu desejasse uma e achava que jamais poderia usá-la para valer. Havia algumas músicas que tinham uma 12 cordas, então uma guitarra dessas se tornou necessária; em ‘Xanadu’, a 12 cordas desempenha um papel muito importante. Geddy também comprou uma double-neck. E então é provável que

em 80% das minhas fotos eu apareça com aquela maldita guitarra. E a uso só em duas músicas. É a mesma coisa com Jimmy Page, a maioria das fotos dele é com a double- -neck. É pouco comum, e o pessoal adora."

Geddy concorda: "O double-neck era todo 'Xanadu', o motivo pelo qual começamos a usar double-necks", mas então ele se corrige. "Na verdade, acho que pode ter sido antes disso, com 'A Passage to Bangkok', porque eu também fazia a guitarra base no meio da música enquanto Alex fazia o solo, e eu usava os pedais do baixo para fornecer o grave. Então acho que foi quando usei a double-neck pela primeira vez. Mas 'Xanadu' é a música em que nós dois de fato usamos esses instrumentos, só para que eu pudesse voltar lá atrás e tocar um pouquinho de guitarra. Porque eu também costumava tocar guitarra base no meio de 'Xanadu'." É importante observar que a double-neck de Geddy foi aclamada como o primeiro instrumento double-neck da Rickenbacker, fabricado em Los Angeles especificamente para o Rush. Ele está certo sobre ter tocado com double-neck em "A Passage to Bangkok", mas não foi bem "antes" de "Xanadu", já que a primeira vez que tocaram essa parte de 2112 ao vivo foi na turnê A Farewell to Kings. Neil também encorpou a bateria no palco, falando para a imprensa sobre "percussão de teclados" e um "conjunto completo de carrilhões e sinos".

O lado B do vinil original de A Farewell to Kings abre com "Closer to the Heart", que talvez esteja empatada com "Tom Sawyer" e "The Spirit of Radio" em popularidade no panteão das obras com a assinatura da banda. Embora pareça uma balada, e acolhida de

modo carinhoso pelas multidões saudosistas dos tempos dos ducados naquele espírito sublime, a música contém blocos furtivos de seções rápidas e trechos progressivos. Mais tarde, quando foi apresentada ao vivo, a banda acrescentou uma parte tingida de reggae com participação do público e depois acelerou para fechar de uma forma semelhante a “The Big Money”. Neil afirmou que liricamente a música oferece soluções às preocupações que surgem relativas à faixa-título, e de fato as letras das duas canções se conectam com perfeição. Ainda, “Closer to the Heart”, com seus carrilhões, lembra muito uma música natalina, circunstância apropriada, sendo que seu status de sucesso foi mais intenso durante o Natal de 1977.

Com música de Lee e Lifeson, ela traz Neil dividindo os créditos da letra com um amigo dele de Seattle chamado Peter Talbot. A faixa, que Geddy afirma ser “o mais próximo que já chegamos de uma canção pop”, foi lançada como single tendo “Madrigal” no lado B. Embora tenha crescido em importância ao longo do tempo, na época “Closer to the Heart” conseguiu apenas chegar à posição 76 na parada da Billboard, ainda que no Canadá tenha alcançado o número 45 e no Reino Unido o 36. Em 28 de março de 2010, foi indicada ao Canadian Songwriters Hall of Fame – Hall da Fama dos Compositores Canadenses, junto com outros quatro clássicos da banda. Alex é conhecido por elogiar a energia e a positividade da música, chegando até mesmo a dizer que “Closer to the Heart” é a “canção máxima do Rush”.

Ele observa: “O mais interessante é que Ged sempre gostou de tocar guitarra, e ele tocava guitarra do mesmo modo como toca

baixo, sabe, basicamente com um dedo só. E ele sempre soube um punhado de acordes, sempre tocou muitas linhas. Sempre foi uma parte da individualidade dele como músico. Quando escrevemos ‘Closer to the Heart’, que tem aquela linha de abertura tão icônica, Ged compôs sozinho num violão acústico. E por causa de suas origens como músico, ele sempre teve um jeito bem interessante de tocar violão. Sabe, tocando com um único dedo de um jeito que eu jamais pensaria em fazer. Sempre achei interessante. Quando ele escrevia uma parte na guitarra, para aprender, eu tinha que tocar do jeito que ele tocava, porque eu não sabia tocar daquela forma.

“De fato, a maior parte desses primeiros discos, criamos juntos no violão. Ele não tocava baixo. Nós compusemos as músicas no violão e gravamos num daqueles gravadores portáteis com toca-fitas, ou seja lá o que fosse. E depois, na fase seguinte, aprendíamos como banda, cada um com seu instrumento. Mas tudo começava com nós dois juntos e dois violões. Então é interessante. Ele tocava as linhas de baixo nas quatro cordas inferiores. Mas de vez em quando, tocava uma melodia mais aberta e ela se tornaria uma parte integral da canção.”

“Cinderella Man” contrasta a guitarra elétrica e o violão de uma forma bem dinâmica e utilizada deliberadamente nos anos com Rupert Hine em músicas como “Roll the Bones” e “Presto”. É uma faixa muito alinhada com esse novo som do Rush, a ideia de som do metal progressivo, acentuado, mais alegre e quase filtrado. Junto com essa mistura de sons, Alex parece mais distorcido e carnal no solo do que apresenta nos riffs, embora o solo também esteja ofuscado pelo wah-wah e a distribuição entre os canais de áudio.

Como foi dito, contudo, dada a instrumentação acústica vigorosa e os ritmos algébricos, há um clima dramático estilo Jethro Tull na canção. “Cinderella Man” foi a música tocada no bis da turnê.

Neil escreveu: “‘Cinderella Man’ é uma história poderosa escrita por Geddy, com uma ajuda de Alex, e trata de alguns sentimentos engendrados pelo filme O Galante Mr. Deeds. Essa música apresenta uma seção instrumental no meio, algo bastante incomum (para nós), que pode até ser definida (calafrios) como funky!”

“Madrigal” é a verdadeira balada do álbum e a única faixa do disco que jamais foi tocada ao vivo. Neil escreveu: “Nós tornamos o material mais brando por um momento com uma baladinha suave chamada ‘Madrigal’. É uma canção de amor com retoques de uma melodia melancólica do sintetizador e bateria gravada na sala de eco. Geddy também traz uma voz bonita para essa música”.

Os sintetizadores se sobressaem de novo, embora simples e manipulados com habilidade em meio ao violão, ao baixo e à voz (a música, por mais curta que seja, já está na metade quando surge a bateria, que mesmo então aparece mixada bem ao fundo e mergulhada em eco).

“É tão melódica”, ri Alex. “Eu me lembro das partes e de como Geddy as criou em torno da melodia. De novo, era uma melodia vocal, e ele adotou um tipo de voz mais suave. É uma música bem mais suave, um tipo de balada. As partes da guitarra foram compostas para emular

cordas, então há o volume dos efeitos do pedal com muita reverberação. De fato, gravei a guitarra e o violão na câmara de

eco. Entrei lá com minha guitarra e gravei com um amplificador. Esse é um ótimo exemplo de uma abordagem mais melódica, simples, mais ancorada na forma como Geddy toca baixo. Mas ao mesmo tempo é possível ouvir ele subindo todo o braço e tocando várias melodias. Ged deixou o refrão meio parecido com Jaco Pastorius, gerando um rebordado. Sim, ficou um pouco mais branda, mais íntima."

O conto espacial "Cygnus X-1" fecha o álbum com controle rítmico total. Essa faixa pode ser vista como a enteada maligna de "Xanadu". Virtualmente têm a mesma duração, mas essa parece passar mais rápido devido à malevolência e agressão ao estilo de "Necromancer", assim como um senso melódico e rítmico mais conturbado. Na turnê, a música tinha o próprio filme temático, assim como implicações tecnológicas extras com relação à instrumentação.

Também como "Xanadu", além da narração atemorizante, mergulhada em efeitos no início (narrada por Terry e não Neil), a letra só começa da metade da canção em diante.

Uma das lembranças favoritas de Ian Grandy sobre o País de Gales foi quando ele contribuiu com um efeito especial exatamente para essa faixa. "Estávamos no estúdio e tínhamos nosso console de efeitos lá, e eu trabalhava de engenheiro de som para eles. Eles tocavam uma coisa, ele gravava aquilo. E eu tinha uma máquina de eco Eventide Clockworks que eu podia rodar e conseguir que o eco fosse para a frente e para trás, de um lado para o outro, era meio assustador. Acrescentamos esse efeito e fizemos algumas harmonias com ele. Todos ficaram me olhando espantados. Até

mesmo Terry Brown me falou: ‘Comprei uma dessas para o disco que vamos fazer na sequência, mas ele não faz o que o seu está fazendo’. Então ele me pediu se podia pegar meu equipamento emprestado.”

Neil comenta: “Uma rápida mudança de cenário e ambiente, e nós nos encontramos nos limites mais longínquos do espaço sideral, no meio de um buraco negro chamado ‘Cygnus X-1’. É a primeira parte de uma história épica que continuará e será concluída no nosso álbum seguinte. A música foi quase totalmente criada lá mesmo no estúdio e foi uma realização muito gratificante para nós todos. Com certeza é uma das coisas mais poderosas que já fizemos. Se não provocar arrepios, é porque você não está escutando alto o suficiente!”

Em entrevista para Tom Harrison, Peart deu mais detalhes sobre essa história, explicando: “Há diversas teorias sobre ‘Cygnus X-1’. Minha favorita é que se trata de uma fenda na nossa dimensão, no nosso universo, no nosso plano, e ela leva para algum lugar diferente. Li um artigo na Scientific American que tratava da mesma coisa, mas de um outro ponto de vista. São pequenas esferas formadas de poeira, gás e partículas que no final de tudo se tornarão uma estrela. A ficção científica é apenas uma abertura para sua imaginação. Acho que a ficção científica em sua melhor forma permite que a imaginação amplie horizontes. Não há limites.”

Por mais estranho que pareça, Neil diz que não era um grande fã do gênero na adolescência e só se interessou pelo assunto depois de encontrar um monte de livros e revistas dentro de um armário no apartamento que alugou em Londres, na era pré-Rush, quando

tentava ganhar a vida na Inglaterra. A letra aqui vagamente entra nesse gênero, é mais uma mistura de astronomia com mitologia antiga. Ele também assinala que o uso do nome Rocinante é uma referência ao cavalo de Dom Quixote e ao caminhão do livro de John Steinbeck Viajando com Charley.

Inspirado a princípio num artigo da revista Time, Neil escreve sobre uma viagem para dentro de um buraco negro, uma dobra no tempo, ou ambas as coisas. A trilha sonora dessa "viagem de todas as viagens" nos desorienta, é ritmicamente confusa e muitas vezes atonal. Os vocais de Geddy também ressaltam uma sensação de claustrofobia. Ele usa uma variedade de microfones e canta a plenos pulmões, chega a parecer maníaco na conclusão caótica, quando a música de fundo é uma forma de hyper-doom, abundante e cortante através de um trítono demoníaco.

"Cygnus X-1" termina com o que equivale a uma ameaça, pelo menos no encarte com as letras onde se lê "Continua". O Rush teve sucesso com tal intimidação no disco seguinte e a faixa "Cygnus X-1 Book II Hemispheres", embora a conexão entre elas seja tênue, e no jargão comum simplesmente se refiram à faixa como "Hemispheres", ajudando a reduzir o senso de continuidade.

Anos mais tarde, já há muito tempo sem criar músicas como "Cygnus X-1", Geddy ainda consegue entender o apelo. "Sem dúvida, há sempre parte dos fãs que deseja ser músico, e eles ficam mais intrigados com a música conceitual porque é um pouco mais complicada e difícil. É como quando eu tinha 14 anos, os caras que tocavam rápido eram os que eu queria imitar porque não conseguia fazer aquilo. Acho que, para um jovem músico ou um garoto que

imagina um dia se tornar músico, esse apelo ainda existe, e não se encontra isso em qualquer lugar. Podem encontrar no Tool, vão encontrar no Rush. E mesmo que não se depare com isso nas versões atuais dessas bandas, vão encontrar o material em suas antigas versões.

“E ainda há a questão das calorias vazias. Há muita caloria vazia no rádio, portanto sempre haverá uma demanda de ouvir alguma coisa interessante ou desafiadora, se você for esse tipo de pessoa. Seja como quiserem chamar, rock para quem pensa ou qualquer outro termo absurdo que queiram usar, sempre haverá o passado e a música que traz isso em abundância – nossos fãs jovens, quando não conseguem encontrar o que procuram no rádio, vão se voltar para aquilo. É divertido, é interessante, é difícil. São as mesmas razões pelas quais fazemos músicas há 40 anos – divertida, interessante, difícil. Tem que ter todos esses elementos. É um marco do que chamo música progressiva, e que não se aplica apenas ao rock, mas a qualquer gênero musical. Se você for alguém que precisa de mais do que apenas uma melodia grudenta, vai procurar e encontrar o que busca na música clássica, no jazz ou no rock progressivo. Essas são as três fontes legítimas onde procurar. Seja você um ouvinte ou um músico, o mesmo se aplica.”

E como “Cygnus X-1” demonstra, o rock progressivo “permite que haja um grande conceito, certo? A grande ideia. A música pop em geral tem a ver com uma ideia menor. Isso pode ser ofensivo aos compositores de música pop. Não quero dizer isso como demérito. Não quero dizer menor em termos de menor importância. Mas é mais daquelas músicas sobre amor e corações partidos e

relacionamentos e todas essas coisas. E ainda assim muitas bandas querem abordar uma ideia grandiosa, algum tipo de fantasia. E por alguma razão nosso gênero – se é que eu ainda sou considerado como parte desse gênero – pode dar conta disso. Nós podemos dar conta disso. Podemos criar uma atmosfera sonora para isso. Grandes ideias, grandes conceitos – a música se torna um veículo para lidar com tais ideias. E talvez essa seja a parte que os críticos entendam como pretensioso, a noção completa de uma ideia grandiosa. O mesmo acontece no cinema, com aqueles filmes majestosos versus filmes menores, piegas. Mas é por isso que o gênero existe, para os músicos lidarem com esse tipo de ideia."

A Farewell to Kings foi bem recebido num mundo tomado de assalto pela tormenta do punk rock. Mas não passa de um mito, de uma narrativa de jornalismo musical de que o punk rock assumiu o controle de tudo nessa época. Por mais alto e grosseiro que os Pistols, The Clash, The Damned e The Dead Boys fossem em 1977, o rock progressivo ia muito bem, com o Yes lançando um sucesso com Going for the One, o Genesis conquistando facilmente o disco de ouro e chegando ao álbum de platina em 1978, o Tull voltando à ativa com Songs from the Wood. No Reino Unido, onde a batalha parecia mais acirrada, A Farewell to Kings subiu até a posição 22 nas paradas, enquanto nos Estados Unidos teve mais ou menos o mesmo sucesso, com o 33º lugar.

"Críticas? Tenho pouquíssimas a fazer na verdade", escreveu Geoff Barton, da revista Sounds, concluindo uma longa e entusiástica resenha. "Eu realmente acho 'Cignus X-1' bem palatável no momento, mas tenho a confiança de que vou gostar ainda mais dela

com o passar do tempo. A única coisa que me preocupa mesmo, à qual nunca prestei muita atenção antes, é o fato de que a voz de Geddy Lee talvez represente um empecilho à dominação mundial por parte do Rush. Vou explicar. Toquei A Farewell to Kings no escritório, e alguns membros da equipe ficaram bem impressionados com a nova direção musical do Rush, mais complexa, mas confessaram que a razão pela qual particularmente não gostavam da banda era a voz de Lee – 'poeira de fada' ou 'meio elfo', reclamaram. Quanto a mim, sempre achei seu estilo de voz estridente uma parte e um invólucro essencial para o esquema do Rush, mas apesar disso pode servir bem à banda prestar atenção a isso. Verdade seja dita, o velho Geddy de fato parece exagerar nos uivos durante 'Book Three' de 'Cygnus X-1'. Veja aí o que você acha. Isso não passa de picuinha, totalmente insignificante diante da magnificência geral do álbum. Assim como a turnê britânica do Rush, A Farewell to Kings é um triunfo. Um triunfo completo, inegável, verdadeiro, cinco estrelas, absoluto, juro por Deus. De verdade."

"Pareceu uma progressão bastante natural", reflete Terry, oferecendo algumas palavras conclusivas sobre o disco. "Mas quando se está tão perto de alguma coisa, é difícil se distanciar e ser bem objetivo. Para mim, fazia sentido. Se está conquistando um público que vai acompanhar a banda e crescer com ela, a banda precisa também crescer musicalmente. Se permanecer no mesmo nível, acabará perdendo o público original. Até se pode conquistar novos públicos, mas penso que haverá prejuízos no quesito longevidade. O Rush sempre foi um pouco progressivo. Pode não ser progressivo em excesso, com certeza não para seu demérito.

Mas acho que eram progressivos o suficiente até que conseguiram entrelaçá-lo dentro de um som bem comercial.”

A turnê de A Farewell to Kings foi particularmente cansativa; tão exaustiva que a banda a chamou de Drive ‘til You Die Tour – Turnê Dirija Até Morrer. Começando em agosto de 1977, seguiram um cronograma bem detalhado no oeste do Canadá que deu a largada para cinco meses sólidos por todos os Estados Unidos. Passaram um sexto mês inteiro, fevereiro de 1978, tocando duas vezes mais datas no Reino Unido do que haviam tocado ao longo de seis meses no ano anterior. Uma turnê em meados de março pelo sul dos EUA veio na sequência, seguida de Ontário e do leste do Canadá no começo de abril, de novo com a Max Webster a reboque. Em 29 de março, a banda ganhou seu primeiro prêmio Juno como Banda do Ano, derrotando April Wine, Bachman-Turner Overdrive, The Stampeders e Trooper.

A banda teve um mês de folga começando na segunda semana de abril, que foi seguida por datas no Meio-Oeste dos Estados Unidos com início em maio. Abril foi um mês de folga para a chegada da bebê de Neil e Jackie, Selena, que nasceu no dia 22. Essas datas posteriores foram em essência tomadas como parte da turnê Archives, a versão do Rush da turnê Originals do Kiss, cada uma delas uma reconfiguração dos três primeiros álbuns, uma reintrodução aos trabalhos iniciais da banda. A falta de apoio promocional para Caress of Steel, como se sabe, ainda causava certa mágoa no grupo anos depois. Geddy declarou para a imprensa em 1978 que uma das principais motivações da turnê Archives era dar uma sobrevida a Caress of Steel, um álbum em

que os membros da banda ainda acreditavam. Ele também satirizou os antigos companheiros de turnê de rostos pintados e o álbum Originals, afirmando que os fãs não seriam convidados a fazer parte de nada e que eles não deveriam esperar adesivos do Rush Army ao comprarem ingressos para Archives.

A chamada turnê Archives, de 10 a 28 de maio de 1978, acabou se tornando uma virada. Agora era o Uriah Heep, pouco depois da demissão do vocalista David Byron, que abria para o Rush – se você lembra, o Rush começou a fazer shows nos Estados Unidos justamente abrindo para o Heep.

“Não acho que houve qualquer ressentimento ou algo do tipo”, lembra Mick Box, guitarrista do Heep. “O clima era de alto astral. Fiquei muito contente por eles. Faziam sucesso e estavam vendendo bem e todas essas coisas, então eles é que deveriam ser os headliners – só nos restava dizer: ‘Ok, legal’. Faríamos a mesma coisa. Apresentamos o Kiss pelos Estados Unidos, e depois éramos nós quem abríamos para eles. Não dá para dizer que depois não poderia acontecer o inverso: os negócios são assim. E o mérito é seu – se você se tornou a atração principal, é maravilhoso. Quando estamos nos apresentando, dominamos aquele palco durante os momentos em que estamos lá em cima, e então tudo está terminado. Não importa quem se apresenta primeiro ou por último. Nossa mentalidade é essa. Portanto, não existe animosidade, nem ressentimentos, apenas: ‘Parabéns, e que o sucesso perdure’. É óbvio que eles alcançaram muitas pessoas bem rápido. Alguns fãs também eram parte do nosso público. Podem ter conquistado nossa audiência e criado a própria base a partir disso. Quando alguém faz

sucesso nesse negócio, eu tiro o meu chapéu, porque não vem fácil. Eles fizeram por merecer."

Comparando Kiss e Rush, Mick comenta: "O mais engraçado com relação ao Kiss é que havia muitas explosões. Era bem divertido, porque nós tínhamos algumas explosões no nosso show naquele tempo, bem poucas e só mais no final da apresentação, e bang, um pouco de confete ou coisas assim. E lembro que o Kiss perguntou: 'Vocês se importam se usarmos algumas explosões? Só usamos no final'. Respondemos: 'Façam o que tiverem vontade de fazer'. Queria não ter dito isso. A cada três compassos, bang, bang, bang! Era como uma queima de fogos de artifício no palco. Puta merda! É claro que quando chegou a nossa vez, nosso show pareceu bem simplório. Mas é assim que as coisas acontecem.

"Já o Rush nunca precisou disso, não é? Alguns precisam, outros não. O Kiss era muito teatral, com as roupas e tudo mais. Mas acho que, parecido com o Heep, o Rush só se preocupava com a música. Eles não tinham que se fantasiar, arrumar o cabelo, colocar maquiagem, usar roupas engraçadas – a música em si era sua imagem. E ela venceu o teste do tempo. É por isso que continuam fazendo sucesso até hoje. A música sempre veio em primeiro lugar. E acho que essa é a melhor atitude. Com o Heep é a mesma coisa. Outra banda que apresentamos foi o Foreigner… de um modo parecido com o que aconteceu com o Rush. Eles não tinham esses adereços todos, apenas músicas boas, tocavam bem, do fundo do coração, tocavam para um público roqueiro – foram dias felizes. Por isso o Rush nunca precisou de uma imagem. A música sempre foi o principal. E acho que isso diz muito sobre eles, que a confiança era

forte o suficiente para fazerem a coisa acontecer. Não tinham que seguir nada que estivesse na moda. Não precisavam fazer penteados ou passar lápis no olho. Deixavam a música fazer o trabalho dela, e esse é o melhor modo de se fazer as coisas – acredite."

Mas nem todo mundo estava interessado no que o Rush oferecia. Alex diz que na época, de certa forma, os shows no oeste do Canadá eram bastante raros: "Bem, tocamos em Vancouver em quase todas as turnês canadenses. Mas para Farewell, começamos em Winnipeg e seguimos para o oeste, tocamos em todos os lugares em que podíamos tocar. A não ser por aquelas duas turnês, nunca mais voltamos para locais como Saskatoon, Regina e outras cidades canadenses menores, porque não despertávamos interesse. Tocávamos para 900 pessoas, 1.100 pessoas. É por isso que paramos de fazer shows em Winnipeg, era a mesma coisa lá. Não havia público para nós naquele lugar. E, você sabe, à medida que o tempo passa, se torna muito caro produzir um grande show. E se não há interesse, é difícil justificar uma ida até esses locais. É difícil porque, para os poucos milhares de fãs que vivem lá e querem mesmo nos ver, acaba sendo meio injusto com eles. Mas simplesmente não faz sentido".

Quando perguntaram a Neil por que o Rush não ia muito ao oeste do Canadá, ele respondeu: "Para ser sincero, acho que o oeste do Canadá é que não vem até nós. A verdade é essa. Vamos a Vancouver e tocamos para seis mil pessoas, depois atravessamos a fronteira até Seattle, que não é uma cidade muito maior, e tocamos para 20 mil pessoas. E também há a questão do nível de

entusiasmo… Não se trata apenas de números. Não, somos recebidos com certa frieza por todo o Canadá".

Como mencionado anteriormente, os shows de abertura da turnê Dirija Até Morrer contaram com os confiáveis conterrâneos da Max Webster, assim como AC/DC, April Wine, Blue Öyster Cult (outra inversão de posição no cartaz da apresentação), Cheap Trick, City Boy, Hush, Lynx, Tom Petty and the Heartbreakers, Crawler, The Pat Travers Band, Head East, The Babys e UFO. No Reino Unido, o show de abertura contou com Tyla Gang.

"Sim, eles eram engraçados", começa Alex, se divertindo ao buscar na memória a lembrança dos lendários beberrões do UFO – em particular um encontro com eles em 16 de setembro de 1977. "Lembro que fizemos um show com eles em Spokane. É incrível que eu me lembre desses lugares. E só me recordo de olhar para cima e lá estavam eles, vestidos com robes. Tinham comprado esses robes de vovó e umas pantufas enormes de pelúcia, e estavam debochando pra valer da gente." Como todos recordam, o Rush usou por um curto período os "aventais chineses", como Alex os chamava, durante um raro período de sincronicidade de figurino entre os três integrantes.

"Se eu tivesse dito para pararem de usar, passariam ainda mais tempo vestidos daquele jeito", conta Ray, dando risada quando perguntado sobre as túnicas, no que pode ser uma brincadeira ou um vislumbre da real dinâmica entre empresário e banda. "Não, eu não fazia comentário algum sobre se alguma coisa caía bem ou sei lá o quê. Mas não, isso era coisa deles. Era como se viam e como se veem até hoje. Não acho que algum dia houve um estilista ou um

figurinista ou qualquer profissional desse tipo. De qualquer maneira, não acho que importasse. O Rush era uma banda que tinha 90% de seu público masculino, e ninguém comparecia ao show querendo reparar no visual deles. Os fãs vinham com as camisetas da banda, então naqueles primeiros anos era como um clube do qual se tornaram membros, uma sociedade secreta. Se você observar as vendas de merchandising, competiam de igual para igual com bandas que tinham caras bonitões como alguém gostaria de ser, e mesmo assim o Rush vendia mais que elas. Era esse tipo de clube. Então eles se sentiam bem com as pessoas que os adoravam. Quanto aos outros, geralmente sequer reparavam em sua existência. Mas não eram ditadores de tendências moderninhos. Acho que, mérito deles, isso nunca foi um empecilho para a música. Eu podia citar vários artistas cuja questão da imagem acabou interferindo na música, e eles pagaram um preço alto por isso. Talvez se alcance um sucesso inicial por causa disso, mas mais tarde o tiro sai pela culatra."

"Cara, essas datas que fizemos com o UFO… Argh, não sei como sobrevivemos", continua Alex. "O tanto de bebida! Cada noite com eles era uma baderna, a bebedeira era pesada. Aqueles caras começavam a beber… Eles apareciam para a passagem de som, mas nunca faziam a passagem de som. Chegavam só porque sabiam que as bebidas no local do show eram de graça e assim podiam começar a beber. Sempre encontrávamos os caras do UFO antes de entrarmos no palco. Eles voltavam para o camarim deles, trocavam de roupa e sempre apareciam no nosso antes de entrarmos no palco. E já estavam bebaços naquela hora. Mas

faziam o tipo de bêbado engraçado, principalmente Pete Way. Ele era hilário o tempo todo.”

Neil alega jamais ter assumido o posto atrás da bateria meio ébrio, mas chegou a tocar mesmo estando muito doente: “Eu me lembro de estar no palco certa noite em Houston com um balde do lado da bateria para poder vomitar entre uma música e outra, torcendo para conseguir tocar a canção inteira ou pelo menos, você sabe, vomitar no escuro. Quero dizer, ficar sem se apresentar está fora de cogitação. Há 12 mil pessoas ali. É o único emprego do mundo que não tem como tirar licença-saúde. É fato, pense nisso. O pessoal pode tirar licença, mas para nós, para nós todos, se há a mínima chance de tocar, nós tocamos. E raramente cancelamos um show. Nenhum show foi cancelado nas últimas turnês pelo que eu me lembre [aqui, ele está falando das turnês Test for Echo e Vapor Trails], e talvez tenha havido uma vez só, quando a voz de Geddy sumiu por completo. Podemos até adiar uma apresentação em cada turnê. Mas há uma questão quando se fica mais velho. Nós nos tornamos mais consistentes com relação à saúde, pelo menos foi o que aconteceu conosco.”

“Abrimos para eles cerca de meia dúzia de vezes entre 1976 e 1977”, lembra o baterista Bun E. Carlos, do Cheap Trick. “Começaram como trio, com um equipamento parecido com o Cream. Fazíamos seis ou oito shows por ano com eles, e a cada ano, quando nos reencontrávamos, tinham alguma coisa diferente. Neil tinha adicionado carrilhões na bateria ou algum outro brinquedinho novo. Num show, deixavam dois violões nos tripés, de modo que pudessem caminhar até lá e tocar enquanto mantinham a

guitarra e o baixo plugados. Começaram a ficar cada vez mais progressivos e coisas assim, e o pessoal ficava dizendo: “Bem, vamos ver o que vai acontecer com o Rush”. Era tudo ou nada ali. Diziam que eles iriam cair de cara no chão. Era o que se ouvia no meio musical. Naquela época, já fazíamos parte dos negócios da indústria.”

No que diz respeito à interação com os caras da banda, Bun afirma: “Eles não conversaram muito com a gente nos dois primeiros shows, até que certo dia – acho que foi no Palladium, em Nova York, depois de uma passagem de som, e foi a primeira passagem de som que fizemos com eles –, um dos roadies veio até nós com dois baseados e disse: ‘Os caras da banda mandaram para vocês e disseram para passarem lá e darem um oi’. Depois disso ficamos bem próximos. Mas nos primeiros shows, eram mais distantes. A primeira apresentação que fizemos com eles foi aqui em Rockford. Eles não nos deram acesso ao equipamento de som ou deixaram espaço no palco ou qualquer coisa assim, porque éramos ídolos locais. Mas depois vimos que os caras eram gente boa.”

Perguntado sobre o que Neil Peart trouxe à profissão, Bun diz: “Muito mais do que a maioria dos bateristas conseguiria dar conta. Ele era um tipo de über Drummer, um superbaterista. Deixou as coisas mais complicadas. Mesmo naquele tempo, Neil era bem mais básico do que acabaria se tornando mais tarde. Realmente chegou às alturas com seu estilo de tocar alguns anos depois, acho, quando de repente tudo parecia planejado e coreografado com precisão. Ele tinha mais do que apenas bumbo, dois tom-tons, dois surdos e algumas outras coisinhas de percussão. De repente, tudo foi

duplicado, tornou-se de fato complexo. Neil ficou com a Ludwig por um tempo nos anos 1980 quando eu também tinha uma Ludwig, e diziam que lidar com ele era como tentar negociar com Deus ou algo assim. Esperavam duas horas depois de um show só para dizer oi, e algum roadie aparecia e dizia: 'Neil não quer ver ninguém nesta noite'. E eles diziam: 'Nós estamos aqui desde às sete horas'. Sabe, nem sempre as coisas acabavam bem, porque Neil era Neil."

Como já se mencionou antes, a turnê A Farewell to Kings foi particularmente exaustiva. "Sim, parecia mesmo que só iríamos morrer lá na estrada", lembra Geddy, por isso o apelido sinistro da turnê. "Foi inacreditavelmente difícil e muito frustrante. Porque, num dado momento, acho que tocamos 17 ou 18 noites em sequência, e cada uma delas tinha depois um trajeto de 300 quilômetros entre um show e outro. Então a gente apenas tocava e viajava, tocava e viajava, tocava e viajava, e estávamos completamente malucos no final da turnê. Fazíamos qualquer coisa para nos mantermos acordados. Todos nós já conversamos sobre certas coisas que nos modificaram. Aquela turnê nos transformou. Fazer Hemispheres nos transformou. Grace Under Pressure nos transformou. Esses foram discos tão difíceis de fazer, e aquela turnê foi tão dura que extraíram um pedaço da gente. Nunca mais fomos os mesmos de antes dessas experiências todas. Nem tudo foi ruim, mas algumas coisas foram, sabe?"

E quem entre eles conseguiu lidar com isso da melhor forma? "Bem, Pratt estava sempre muito centrado", conta Geddy Lee. "Neil provavelmente é a pessoa mais centrada que conheço. Porque ele se enfiava dentro dos livros dele e ficava lá, sempre foi muito

disciplinado. E sabia quando tinha bebido demais ou quando tinha exagerado nisso ou naquilo; sabia quando era hora de ir para a cama. Neil sempre foi muito confiável nesse sentido. Portanto, era um bom exemplo para nós porque ele conhecia os próprios limites.

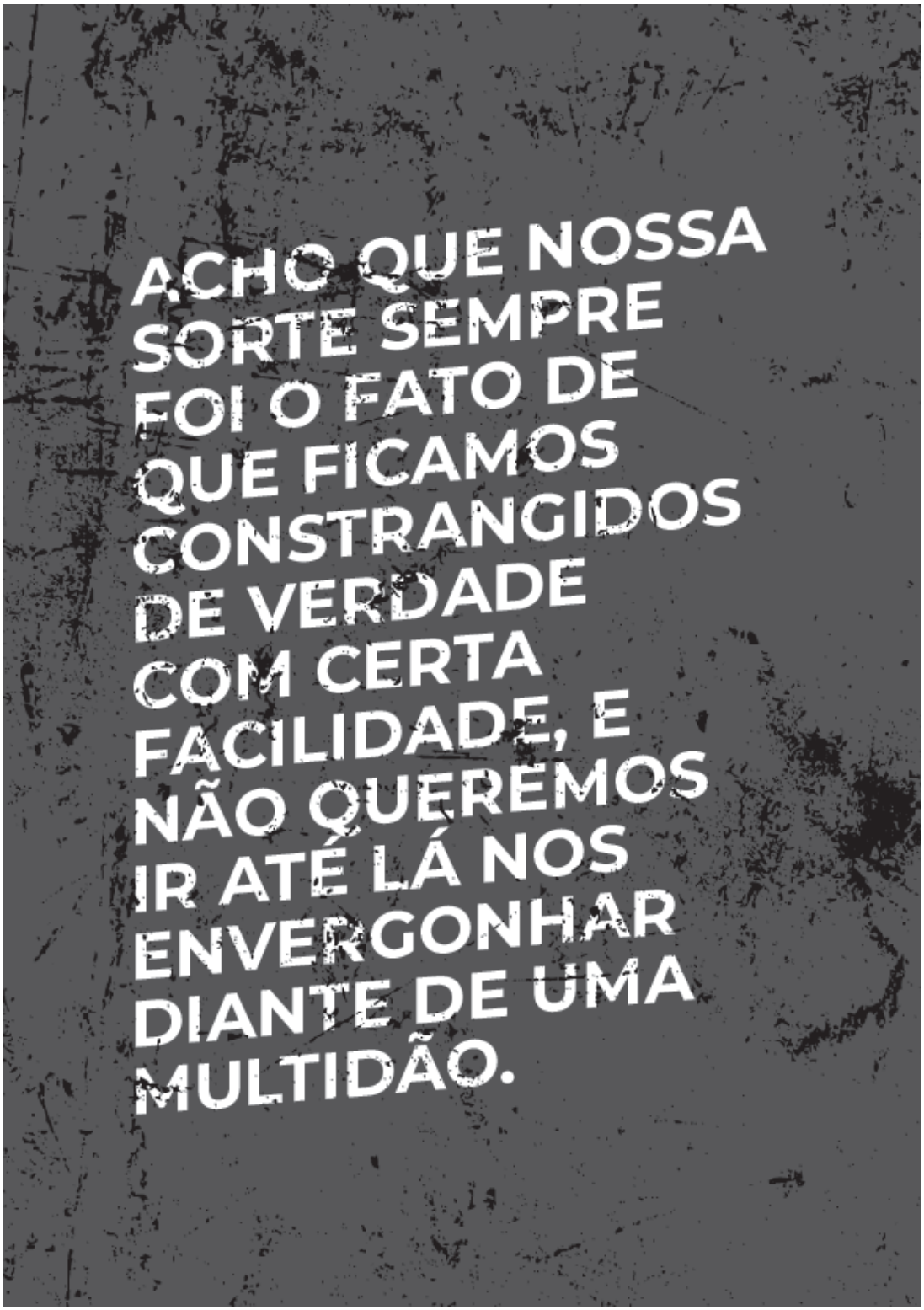
“Alex nunca conheceu os limites dele. Eu já era um tipo de cara mais conservador, então nunca perdia o controle daquele jeito. Mas acontecia. E esse estilo de vida é propício para coisas assim. Depois de um tempo, já nem mais se sabe qual é o lado de cima ou o lado de baixo. Após seis meses na estrada naquelas condições, continuamos em frente, mas com o tanque na reserva. Tudo se resumia ao show, a chegar ao show, a ficar bem para o show. Não havia outro jeito porque nossas apresentações são muito difíceis de tocar, e tocar bem era muito importante, nos mantinha na linha. Nós nos permitíamos algumas escorregadas, mas sabíamos que a pior coisa que poderia acontecer seria estragar o show, não tocar bem, não conseguir cantar bem.

“Tive mesmo muitos problemas naquela turnê para me manter saudável. Eu ficava gripado o tempo todo e tinha que cantar mesmo com um resfriado. Quero dizer, raramente cancelávamos um show. Isso estava fora de cogitação. Acho que nossa sorte sempre foi o fato de que ficamos constrangidos de verdade com certa facilidade, e não queremos ir até lá nos envergonhar diante de uma multidão. Tocar é tão importante para nós que realmente nos manteve na linha, ou tão na linha quanto precisávamos estar. Eu diria que era nossa prioridade, e esse tipo de instinto profissional foi muito útil.”

“A turnê era chamada de Dirija Até Morrer porque era só isso que fazíamos”, confirma Neil, acrescentando sua visão dessa etapa

particularmente difícil e comparando aquele tempo com os anos mais recentes. “Ainda dirigíamos nós mesmos nossa van e fazíamos esses shows de uma noite só em cada cidade por todo o sudoeste dos Estados Unidos, dirigindo 400, 500 quilômetros, nos revezando ao volante, e então tocando noite após noite um set inteiro como atração principal. Ah, sem dúvida, ficamos num péssimo estado, aquilo destruiu nossa alma.

“Mas mesmo agora, estou constantemente com o sono atrasado só por causa do modo como tenho conduzido as últimas turnês… Andando de moto o tempo todo. E quero acordar cedo e sair por aí. Mas quando seu dia se estende até as 11 horas da noite, o tempo nunca parece ser suficiente. Então eu fico nos bastidores, na minha sala de aquecimento com um despertador, e falo: ‘Ok, 20 minutos’, e durmo literalmente por 20 minutos. É uma questão de adaptação. Se você não consegue lidar com a falta de sono, os horários e a dieta irregulares e todas essas coisas, não tem como sobreviver. Mas de volta àqueles primeiros anos, não dormíamos o suficiente e viajámos muito, só havia comida ruim e todas essas coisas.”


ACHO QUE NOSSA SORTE SEMPRE FOI O FATO DE QUE FICAMOS CONSTRANGIDOS DE VERDADE COM CERTA FACILIDADE, E NÃO QUEREMOS IR ATÉ LÁ NOS ENVERGONHAR DIANTE DE UMA MULTIDÃO.

Quanto aos registros contábeis, as coisas estavam indo bem, tanto que a banda, de forma um pouco irônica, ganhou a própria

condução linda de morrer. Alex comprou um Jaguar, enquanto Neil optou por uma Mercedes e Geddy pegou um Porsche. Não era necessariamente um capricho extravagante, já que na metade da turnê, A Farewell to Kings, All the World's a Stage e 2112 receberam discos de ouro nos Estados Unidos (além de muitos discos de ouro e platina também no Canadá), e a banda enfim começou a colher os frutos de toda aquela jornada cansativa.

O pai de Neil, Glen, lembra: "Estávamos em St. Catharines quando os três garotos compraram os primeiros carros. Neil comprou uma Mercedes 450-SL, e era um lindo carro. Ele saiu da concessionária e na hora veio para casa e fomos dar uma volta no carro dele. Não havia dúvidas de que os três compraram o carro que cada um desejava. Com certeza foi um momento marcante quando ele voltou para casa com aquilo. Depois acho que o carro seguinte deve ter sido uma Ferrari, quando ele apareceu com a Ferrari vermelha.

"Maple Leaf Gardens foi muito divertido. Antes de mais nada, havia o fato de que eles eram a atração principal do Maple Leaf Gardens, mas também porque toda a mídia estava lá. Os jornalistas imploravam para ver Neil, Alex e Geddy e queriam falar com eles. Nesse meio-tempo, os três rapazes tinham decidido que iriam dedicar essa noite para os pais; já estavam cansados de estar sob os holofotes. E lá no alto do Hot Stove Lounge do Maple Leaf Gardens, colocaram um banner com os nomes dos pais e se certificaram de que os fotógrafos nos seguissem e tirassem nossas fotos. É claro que estavam se divertindo muito ao colocar todo o ônus sobre a gente, e nós também nos divertimos muito.

“Como em geral acontecia nos shows em que estivemos, há essa grande agitação da mídia, e os outros dois rapazes tentam lidar com a imprensa, porque Neil não quer saber de nada disso. Mas depois que tudo acabou, e mesmo naquela noite no Maple Leaf Gardens, os três ficaram num canto lá nos fundos com as famílias e deixaram toda aquela algazarra esvanecer por si só, e eles simplesmente conseguiram aproveitar um tempo com a gente com mais tranquilidade.”

Vic lembra: “Certo dia eu saí e comprei um Jag XJS, um 911 Porsche Targa e uma 450-SL para a banda. Quero dizer, sabe o que isso significa? Que estavam ganhando bastante dinheiro? Eles gostavam de seus pequenos luxos. Gostavam de voar de primeira classe, e isso não era possível num primeiro momento. Viajavam nos fundos do avião como qualquer um – nós todos fazíamos isso. Mais tarde, pegaram um voo de Concorde. Pouco antes de eu sair, começaram a fazer exigências. E tinham todo o direito de fazer isso”.

“Pegamos um empréstimo para comprar aqueles carros”, confirma Lifeson. “Em 1977, não podíamos pagar à vista; eu ainda morava num apartamento na esquina da Bayview com a 401. Mas a banda pagou o apartamento. E eu lembro que tínhamos direito a um telefonema para casa por semana, no domingo, depois da meia-noite, por 20 minutos, e a banda pagava. Fora isso, só escrevíamos cartas uns para os outros. Minha esposa e eu ainda temos guardadas as cartas que escrevíamos um para o outro. ‘Mande para o Holiday Inn em Harrisburg, Pensilvânia…’”

Capítulo 8. Hemispheres

No verão de 1978, o Rush havia vivenciado todas as divagações, emoções e movimentações num ônibus de turnê digno de estrelas do rock, mas como qualquer membro da indústria vai confirmar, realmente é um longo caminho até o topo para quem quiser tocar rock ‘n’ roll. A banda então era atração principal, no controle do próprio destino – um organismo em funcionamento percebido pelo mundo como uma instituição. Ainda não havia muito dinheiro – há registros de que a banda tinha uma dívida de 325 mil dólares anterior a 2112 – mas ninguém precisava saber disso. O Rush, para o público, eram aqueles caras da capa interna de A Farewell to Kings, reunidos num de seus castelos para uma rápida sessão de fotos antes de saírem para uma caça às raposas.

Como se sabe, a realidade era bem diferente, mas ninguém tinha tempo de pensar nisso. Depois de quase dirigir até morrer na turnê A Farewell to Kings, era hora de fazer outro álbum. Dado o sucesso e o volume de seu catálogo, provavelmente não se tratava de uma necessidade urgente – era um momento em que os empresários poderiam dizer para continuarem em turnê e venderem mais discos do catálogo que estavam indo muito bem ganhando ouro e platina. Mas Geddy, Alex e Neil eram músicos criativos e incansáveis, e estavam ávidos para voltar a gerar novo material para o Rush, menos porque havia músicas prontas e mais porque o método de fazer o álbum anterior havia sido inspirador. Os caras queriam reviver a sensação de ser estrelas do rock, de sentir

novamente que estavam escrevendo a história do gênero musical como aconteceu enquanto trabalhavam em Rockfield e no Advision.

Mas, leais à sua doutrina de dar um passo à frente de alguma forma ou de outra no disco seguinte, os rapazes deixaram para fazer a maior parte da composição no exterior.

“Com Hemispheres, fizemos algumas sessões preliminares de composição ainda em Toronto e ensaiamos algumas ideias quando tivemos oportunidade”, começa Alex. “Ainda estávamos fazendo muitos shows, e realmente não havia muito tempo livre. Então decidimos compor o disco quando chegássemos à Inglaterra. Alugamos uma casa no campo próxima ao estúdio e ficamos lá durante três semanas. Sentimos que podíamos compor e depois nos mudar para o estúdio e começar a gravar para continuar o processo. Olhando para trás, foi uma ideia maluca porque isso significaria que esse projeto teria seis meses de duração, sem pausas, sem tempo livre.

“E quando eu digo sem pausa, quero dizer sem folga alguma – nem mesmo um único dia. E foi isso que aconteceu. Começamos a trabalhar naquele período de três semanas, e foi tudo o que fizemos durante três semanas. Começamos devagar, com boas intenções… Certa noite, trabalhamos até uma hora mais tarde, e na noite seguinte até duas horas mais tarde. Basicamente terminamos de manhã, por volta das 11 horas, numa manhã de segunda, e todo o equipamento foi carregado e levado para o estúdio de mixagem, então tomamos uma ducha, seguimos direto para o estúdio e começamos a trabalhar. A coisa toda aconteceu dessa forma.”

O prazo apertado transformou as sessões num pesado trabalho noturno de rock ‘n’ roll em que os caras dormiam durante o

dia, tomavam café da manhã às sete da noite e trabalhavam até o início da tarde seguinte. “Trabalhávamos cada vez mais tarde da noite e dormíamos cada vez mais durante o dia”, conta Geddy, “até que nossos relógios ficaram completamente invertidos, ficávamos acordados a noite inteira e dormíamos durante o dia todo. Não era bom para a cabeça. E então começamos a ficar sem prazo. O disco estava levando tempo demais para ser feito. Tudo estava indo muito devagar. E não contávamos mais com o fator novidade… Já tínhamos gravado antes no País de Gales, então nada era novo. A novidade de se estar num estúdio residencial num país estrangeiro tinha passado e começávamos a sofrer de cabin fever, a nos sentir enclausurados, tivemos problemas por causa do isolamento.”

Ian acrescenta: “Tudo que sei é que eles trabalharam duro nos ensaios e no estúdio, de verdade. E nós sequer encerrávamos a jornada… Adotamos a expressão ‘intervalo’ para definir o final de um dia de trabalho, porque não se pode dizer que era noite já que passava das cinco horas da porra da manhã. Era o ‘intervalo’ até meio-dia. Eles trabalhavam muito”.

Era como se os caras estivessem em busca de um barato até descobrir que haviam chegado a um ponto em que nenhuma droga faria efeito. Terry conta: “Na verdade, A Farewell to Kings ocorreu bem tranquilamente e foi um disco muito bem-sucedido. Assim, na nossa infinita sabedoria, achávamos que dava para fazer a mesma coisa com Hemispheres. Voltamos para Rockfield e meio que adotamos o mesmo cronograma para o trabalho. Sentimos que era possível fazer assim”.

“Mas parecia que estávamos caminhando numa esteira”, conta Geddy. “Quando compusemos Hemispheres, foi um álbum muito

intenso, um disco muito difícil de tocar. Era uma dessas coisas que tínhamos esquematizado… Fomos para Gales escrever, porque na verdade havia pouquíssima coisa pronta. Então nos mudamos para essa casa de campo e não fizemos nada a não ser compor todos os dias. Montamos esse álbum pedacinho por pedacinho.

"Foi um processo fascinante. Era a primeira vez que ficávamos longe de casa batendo ponto no relógio para compor, por assim dizer, porque não tínhamos o luxo de estar no nosso próprio quintal. E esse disco se desenvolveu de forma sombria e complexa, o conceito era bastante pesado. Ainda assim eu continuava com a sensação de que estávamos apenas seguindo a fórmula de 2112, mas de um jeito muito mais complexo. Portanto, em certo sentido, parecia meio formalista para mim e, no final, embora eu goste muito da música que resultou disso, não queria mais ficar repetindo a ideia de tomar um conceito e ter todas essas introduções instrumentais. Parecia que estava se tornando repetitivo de um ponto de vista conceitual. Basicamente se resume a isso."

As sessões de composição e ensaios aconteceram numa área do complexo de Rockfield chamada de Old Mill House, ou Velho Moinho, que ficava a cerca de três quilômetros do estúdio. Com pé-direito alto e sete quartos, em essência parecia um hotel à beira do rio que se tornou um estúdio propriamente dito em 1989. Em 2001, foi vendido. Ian acredita que os rapazes ficaram lá por uma semana ou dez dias "tocando oito horas por dia", enquanto ele saía para pescar para deixá-los à vontade.

Ao fazer a transição para o estúdio, durante as longas horas de trabalho árduo, os rapazes receberam um visitante ímpar. "Havíamos terminado de jantar e talvez estivéssemos tomando um

vinho e fumando um baseado, como costumávamos fazer", lembra Ian Grandy. "Ouvimos alguém batendo na porta, e Neil foi até lá, abriu a porta e ficou pensando: 'Quem é esse pobre coitado?'. Estava todo sujo e tinha uma aparência decrépita. O cara só abaixou a cabeça e murmurou alguma coisa para Neil, que foi até seu estoque, pegou algumas gramas de haxixe e entregou para o cara, que foi embora. Ficamos pensando: 'Nossa, não é comum Neil fazer esse tipo de coisa'. Acontece que o cara era Ozzy Osbourne."

Além de Ozzy, a lembrança mais vívida de Ian dessa época tem a ver com dormir. "Eu dormia das três da manhã até três da tarde porque, para começar, Terry não queria ninguém dentro do estúdio. Ele achava que éramos uma distração, embora soubéssemos nos comportar sem distrair ninguém. Eu lembro uma vez que ele me perguntou se eu tinha gostado do take número 14 ou do 31 depois de 35 tentativas, e tudo parecia um borrão. Eu só tentava não atrapalhar. Havia uma Copa do Mundo em andamento. Assisti a todos os jogos, minuto a minuto. E dava maçãs para os cavalos. Jogamos muito pingue-pongue, na verdade; todos ficamos muitos bons em tênis de mesa.

"Não tinha mais nada para fazer. Íamos ao pub e ficávamos lá algumas horas tomando cerveja, mas para eles o trabalho era contínuo, sem parar. Como engenheiro de som – não mais apenas como roadie da bateria –, eu só ficava ouvindo. E vou dizer, as músicas ficavam entranhadas na mente. Eu sabia cada nota, cada mudança de compasso. E na hora que mixávamos tudo isso ao vivo, nas arenas, eu tinha tudo sob controle, porque sabia as músicas de cor. Essa era a vantagem de estar no estúdio – você aprendia as músicas perfeitamente. Com Permanent Waves foi diferente, eu não

estava lá na gravação porque minha esposa tinha tido bebê havia pouco tempo. Lembro que, logo depois do primeiro show, Geddy perguntou: ‘Sabe aquela nota na música?’. E eu disse: ‘Geddy, eu não estava no estúdio. Não estive nos ensaios. Tive que implorar ao Ray Danniels para me dar uma cópia da fita, e ouvi tudo quatro vezes, mas por favor ainda não fale comigo sobre notas de música’. Mas com Hemispheres, sim, eu sabia cada nota de cor.”

Quanto ao trabalho real, Grandy conta: “Encontrava Neil no começo do dia, dava uma olhada na bateria, e ele podia pedir para mudar uma pele. Seja lá o que fosse necessário, eu ficava lá de prontidão. Nunca fui roadie de guitarra, para isso eles tinham o Skip Gildersleeve, técnico de baixo do Geddy. Então basicamente, juro por Deus, eu dormia 12 horas por dia. Porque eu estava longe da minha esposa e não havia literalmente nada que se pudesse fazer. Entrava lá e já tinha ouvido a mesma música 31 vezes antes. Aquilo grudava no cérebro e não tinha como tirar. Até hoje posso ouvir as fitas e dizer: ‘Aqui está a deixa para o harmonizador, aqui está a deixa para…’

“É preciso entender que, em ambos os casos, fizemos turnês na Inglaterra e depois entramos direto no estúdio. Então se está longe de casa, eu estava longe, eles estavam longe, acho que no total foram três

meses: maio, junho e julho. Quando se é casado… Não é muito bom, não restam dúvidas. Mas acho que eles queriam estar longe. Caress of Steel foi gravado a cinco quilômetros de distância de onde eu moro.”

“Hemispheres – e tenho certeza de que os outros vão concordar – é o álbum que quase nos matou”, explica Neil. “De

novo, turnê, turnê, turnê, e então nós paramos. E acho que tivemos duas semanas de pré-produção – esse foi nosso novo luxo com Hemispheres. Tão experimental e tão puro. Nós adoramos. Sabe, esse foi o ponto crucial em todos aqueles casos. É claro que consigo olhar para trás e posso ouvir as falhas e ver o que poderíamos ter feito diferente. Sabe, cometemos erros ao longo do caminho enquanto fazíamos aquele álbum. Há um livro excelente de Dave Eggers chamado A Heartbreaking Work of Staggering Genius: na contracapa, há uma pequena explicação chamada: 'Erros que sabíamos estar cometendo'."

Com relação à compulsão de extrapolar limites, Neil observa: "Parte disso foi circunstancial. Tínhamos começado a fazer sucesso no final de 1976, começo de 1977. Então estavam se interessando por nós havia um ano. A carreira é uma questão de oferta e demanda. Num primeiro momento, há muita oferta, mas não muita demanda. E se essa demanda cresce, de repente dizem: 'Veja bem, sei que vocês estão fazendo cinco shows em sequência, mas podem fazer uma matinê nesta data? E vocês deveriam ter um dia de folga, mas podem tocar em St. Louis nessa data?'

"E então parece arrogância dizer não. Que direito eu tenho de dizer não para isso? É um sonho que se tornou realidade. É claro. Mas, depois de um tempo, tudo se torna tão massacrante que destrói sua alma por dentro. Você se doa demais. E hoje afirmo, e é pura verdade, que o período pós-turnê em geral é duro. Seu desempenho não sofre – você é que sofre. Paga-se um preço enorme por isso. E estávamos completamente embriagados com o fluxo criativo, em meio à turnê e tudo mais com relação a criar A Farewell to Kings e partir para a Inglaterra. Foi uma experiência

muito rica e gratificante para nós, com muita experimentação e muito trabalho naquela época, por isso pensamos: ‘Sim, podemos fazer uma turnê na Inglaterra. Claro!’. E então fomos direto para o estúdio gravar um álbum. ‘Sim, claro que vamos conseguir fazer isso!’ De novo, não era um erro, era apenas uma questão de circunstância. Então esse foi o momento da grande mudança entre oferta e demanda. Às vezes havia mais demanda do que oferta da parte de nós três. Assim, entramos lá com as mesmas motivações que nos conduziram durante A Farewell to Kings, de querer explorar. Mas tudo foi feito ao longo do caminho.”

Hemispheres foi lançado em 29 de outubro de 1978, depois que os caras já tinham pegado a estrada novamente, com 12 datas marcadas perto de casa antes de chegar a Alberta para o grande dia. Para a embalagem, a banda optou por algo parecido com o álbum anterior, uma capa dupla com as letras impressas na parte interna. Na terra natal, o disco foi lançado em vinil vermelho. A arte de capa de Hugh Syme ilustrava o equilíbrio entre cérebro/coração do tema da faixa- -título, paixão versus razão, o homem criativo nu (marcando uma continuidade com relação a 2112) tentando alcançar um homem de chapéu-coco (tendo como modelo Bob King, que antes havia posado para o ‘Starman’ de 2112) representando a convenção e a razão. Ambos estão de pé sobre um grande cérebro. Na verdade, Hugh conseguiu permissão da família de um falecido para fotografar o cérebro do cadáver, mas no final das contas achou isso um tanto perturbador e decidiu usar um modelo anatômico.

O álbum foi gravado a um custo de mais de 100 mil dólares, o valor mais alto que a banda já havia gastado num disco e, felizmente, resultou num som à altura. “Eu estava ciente disso”,

conta Ray, com relação ao custo. “Fiquei preocupado com quanto tempo estava levando e quanto dinheiro estava sendo necessário para fazer o disco. Cada disco levava mais tempo do que o anterior. Sem dúvida havia se tornado um padrão. Eles tinham se tornado perfeccionistas. Minha preocupação estava com a questão financeira. Eu sempre queria colocar o disco nas lojas. É interessante, a perspectiva do empresário é: ‘Me dê logo o disco para que eu possa colocar uma turnê na estrada’ e manter a roda girando. Geddy sempre diz que nunca entregou um disco. Apenas teve discos tirados dele. Então somos opostos nesse quesito.”

Para todos os efeitos, Hemispheres foi o álbum de maior alta-fidelidade na carreira da banda até aquele momento – isso se revela instantaneamente quando “Cygnus X-1 Book II Hemispheres” abre em total esplendor com um fade reverso.

Neil explica por que fez esse álbum: “Eu estava lendo um livro na época, acho, chamado Powers of Mind [Os poderes da mente], e um dos capítulos era sobre as divisões dos hemisférios cerebrais; eu achei aquilo fascinante, e outro veículo divertido para a expressão mitológica, o que me intrigava na época. Então era nessas coisas que eu estava interessado. E me lembro de pensar nisso enquanto estávamos em turnê. Me lembro de ficar sentado nos cases criando os esboços de Hemispheres para eles. E quando chegamos a Rockfield, tivemos duas semanas na Mill House para compor e depois começar a gravar. Mas a fonte criativa, como qualquer outro aquífero, precisa ser reabastecida, e esse foi o maior problema naquele período – simplesmente não houve tempo para reabastecer. Então continuamos nos doando, nos doando, nos doando, fosse fazendo shows ou compondo canções, e fomos

ficando cada vez mais esgotados. Essa foi a parte que destruiu nossa alma".

Powers of Mind é um livro publicado em 1975 por Adam Smith [George Goodman]. Tanto Ayn Rand quanto Friedrich Nietzsche, mais notavelmente em Humano, Demasiado Humano e O Nascimento da Tragédia, abordaram essa dualidade do lado esquerdo e do lado direito do cérebro usando a alegoria desses deuses gregos.

Apresentada em seis partes (com a titulação inconsistente até mesmo nos trechos impressos da capa dupla original), Hemispheres começa com "Prelude", que tem uma introdução de quatro minutos e 29 segundos, seguida de uma segunda introdução de quase um minuto exato. O tempo todo a banda joga um número de formas de heavy metal, o peso dos riffs ressaltados por um som muito mais denso produzido por Alex se comparado com A Farewell to Kings e Caress of Steel e se tratando de material similar. Assim que Geddy começa a cantar, os três estão numa arquitetura nova, ainda bem roqueira, enquanto Neil nos informa que os deuses imbuíram o homem com quantidades iguais de amor e razão, e que a luta entre os dois seria o resultado inevitável.

De fato, a banda dá um tiro no pé chamando algo assim de "prelúdio", porque não apenas tem voz e partes sensíveis (muitas delas), mas começa com rapidez e termina como uma canção propriamente dita, um último acorde em fade seguido de alguns segundos de silêncio. Em seguida há "Apollo: Bringer of Wisdom", sombria e onírica, mas ainda em potência máxima, repetindo dois dos temas musicais de "Prelude" – agora a ideia de essas faixas

serem canções autossuficientes e separadas se desfaz. Estamos num banquete de rock progressivo com 18 minutos de duração.

A história é claramente uma continuação de “Cygnus X-1”, presente em A Farewell to Kings. Quando o disco foi lançado, Geddy tinha alertado que com certeza haveria uma continuação, mas não necessariamente no disco seguinte. Acabou sendo no disco seguinte, mas como tudo em Hemispheres, foi feito sob pressão. Neil tinha apenas metade das letras prontas quando a banda chegou à Inglaterra, tendo começado três semanas antes. Como mencionado, as conexões com a história original são tênues – há um contraste significativo entre antigos deuses e o cenário de ficção científica da “Cygnus X-1” original. Além disso, Cygnus X-1 é um personagem nesse conto antigo, e no original é um elemento da geografia cósmica.

A parte três, “Dionysus: Bringer of Love”, usa os mesmos motivos musicais que a predecessora, com Neil apresentando a mesma noção de geometria lírica: o deus fala, explica sua natureza e depois, na segunda parte, vemos o efeito de cada personalidade numa sociedade. “Armageddon: The Battle of Heart and Mind” mantém essa forma distante, com a guitarra carregada e sombria, embora ainda predominantemente progressiva com soluços na fórmula de compassos. Aqui vemos amor e razão divididos, criando rupturas entre as pessoas, para então serem salvas pela chegada de Cygnus em seu Rocinante, outra ligação com o conto original.

“Cygnus: Bringer of Balance” começa com a primeira difusão de energia do álbum para um trecho mais parecido com uma narração. Esse trecho é seguido por um hard rock triunfante sobre o

qual Cygnus conserta as coisas e é recompensado com a divindade, sendo declarado o novo Deus do Equilíbrio.

Enfim, depois de 17 minutos do rock dramático e dinâmico do Rush, “The Sphere: A Kind of Dream” nos deixa uma nota de esperança, Geddy canta lastimosamente sobre um violão acústico simples e um pouco de efeito de texturas do pedal. Mesmo assim, aqui a mudança de acorde sela o equilíbrio de melancolia e malevolência. Não é tão feliz e resolutivo como algumas das outras conclusões da banda.

“É o puro senso de diversão”, responde Neil ao responder o que leva uma banda a querer fazer uma música tão complicada. “Não seria divertido fazer isso? Ou quando alguém aprende a tocar uma coisa, diz: ‘Pessoal, dá uma olhada e vejam se conseguem fazer uma coisa que combine com isso’. Assim eram os pequenos desafios, e precisa ser uma natureza compartilhada entre nós, ficarmos animados com um desafio. Sim, podíamos passar dos limites: ‘Não, isso é difícil demais. Quero conseguir tocar isso nos próximos três anos’. Mas também havia outro fator na ocasião. Sabíamos na época que iríamos tocar as músicas noite após noite, então deixá-las difíceis e desafiadoras as tornava prazerosas. Não havia tédio quando tocávamos ao vivo esse tipo de coisa. Então em parte essa era a questão. Mas, na verdade, era algo bem mais simples – era por pura emoção. Isso é uma coisa que todos compartilhamos. Vamos fazer essa coisa juntos.”

“Para muitos fãs, esse é seu disco favorito do Rush e sem dúvida em alguns aspectos é o disco mais rock progressivo de todos os discos da banda, mas ele realmente nos esgotou”, conta Geddy, que tem reservas quanto ao sucesso de “Cygnus X-1 Book II

Hemispheres”. “Mas a coisa toda de ser escravo de um conceito por 20 minutos se tornou quase formalista de um jeito estranho. As pessoas o associam a outra coisa, mas estava se tornando uma fórmula para nós. Agora você tem a abertura, agora você tem a… Era redundante fazer isso de novo. E sentimos na época que teve muito sucesso em termos de composição dessa música com um lado inteiro de duração, então apenas não nos pareceu apropriado repetir isso. Seguir em frente, era como nos sentíamos, ok, vamos tentar outra coisa, vamos tentar um tipo de álbum conceitual onde haja um conceito menor, onde há fios conduzindo todas as músicas, um espírito que conecta as canções, não se fica bombardeando ninguém com isso. Deixe-os descobrir por si próprios. Acrescente algum mistério às letras, acrescente algum mistério ao conceito, mas os deixe descobrir os níveis diferentes da música, se isso for importante para eles. Então foi um grande ponto de virada para nós. Foi o que Moving Pictures se tornou, o primeiro dos discos conceituais com “c” minúsculo.’

“Mas o conceito inteiro de ‘Hemispheres’ no lado A, sabe, realmente estávamos tentando ser meio puristas demais, tocando a coisa toda, as faixas base, como uma apresentação ao vivo, para depois fazer os overdubs. Mas havia tantas mudanças de tempo e sutilezas e coisas complexas acontecendo naquela música, apenas não conseguimos gravar como uma coisa só. E nos tornamos muito específicos quanto à sonoridade dela. O som que buscávamos, não tenho certeza se sabíamos o que era até que o ouvimos.”

“Circumstances” abre o lado B do vinil original, e o tema power trio progressivo continua aqui, já começando poderoso de imediato com Alex fazendo os riffs enquanto a seção rítmica acentua com

força. Quanto às letras, Neil expressa a grande questão do destino versus aleatoriedade (não livre-arbítrio) num conto universal sobre um único garoto. O garoto, na verdade, é Neil narrando a peregrinação humilhante por Londres para tentar realizar seu sonho de rock ‘n’ roll.

Em seguida há “The Trees”, que foi lançada como single do álbum acompanhada de “Circumstances” – e de forma inteiramente apropriada, devo acrescentar, porque depois da introdução muito semelhante à música renascentista de A Farewell to Kings, ela urra vivaz e se transforma num rock acessível, apesar de a banda usar tempos 4/4, 6/8 e 5/4. Muitos dizem que uma nova era do Rush começou com “The Spirit of Radio”, mas acho que esse espírito começa bem aqui. Como “The Spirit of Radio” e “YYZ”, “The Trees” é disfarçadamente progressiva no geral, mesmo assim todas as partes são cantaroláveis e até mesmo fáceis de assimilar pelos novatos na música.

Neil sempre foi bastante vago quanto à letra, dizendo que são “versos burlescos” e “uma declaração muito simples”. Como ele disse a Geoff Barton: “A música é sobre uma floresta cheia de bordos e carvalhos. Os bordos começam a se revoltar porque os carvalhos estão ficando muito grandes e altos e bloqueando toda a luz do sol. Então criam um sindicato e tramam para que os carvalhos sejam podados e fiquem de um tamanho razoável”.

Peart contou ao jornalista John Hamblett, da New Music Express (NME), que a canção não fala de trabalhadores sindicalizados, curiosamente, dado que é bem do que trata a última estrofe. “Asseguro que não era essa a intenção. A princípio, essa música surgiu como um desenho animado. Eu me sentei depois de

um show em algum lugar e de repente me veio à cabeça essa animação muito nítida visualmente. Foi a letra mais rápida que já escrevi; na verdade, demorei cinco minutos para escrevê-la. Suponho que seja em resumo sobre o modo insano como as pessoas agem. Essa falsa ideia de igualdade que tentam criar. Eu só acredito que certas pessoas são melhores em fazer certas coisas do que outras. Alguns são naturalmente talentosos – têm um dom, ou seja lá o que for – e outras pessoas não são. Isso não significa que essas pessoas sejam seres humanos superiores por causa desse talento; apenas significa que são mais talentosas".

"Hemispheres" e "The Trees", como algumas músicas de Fly by Night e 2112, acabaram arrastando Neil para debates políticos em entrevistas, principalmente no Reino Unido. A frustração dele era palpável quando isso aconteceu, e em geral não acabava muito bem.

Hemispheres fecha com outra composição que poderia facilmente ter sido adicionada à lista de canções do Rush de rock matemático e pouco acessível, até mesmo desafiadora para cair no gosto do público, porque não tem voz. "La Villa Strangiato", com o subtítulo de "An Exercise of Self-Indulgence" – um exercício de autoindulgência –, é um clássico de air drumming, assim como um aceno bizarro a um standard do jazz: a gravação de 1937 de Raymond Scott "Powerhouse" – embora a verdadeira inspiração tenha vindo do uso dessa música em vários desenhos animados. Conta Ian: "Assim que ouvi, pensei: 'É de um desenho do Popeye'. Acho que surgiu quando Alex brincava com os seus garotos num sábado de manhã. E eles concordam que qualquer um deles pode ter escrito a música. Mas essa canção, uau, pelo menos não havia

voz. Eles trabalharam duro nela. Gosto dessa música, acho que é incrível. E ao vivo, podíamos fazer muitas coisas com eco e outros efeitos".

"La Villa Strangiato" também contém o que Alex considera seu mais notável e adorado solo de guitarra, um exercício de construção de tensão, efeitos e bom gosto indiscutível. O que não deve ser esquecido, já que quase dez minutos se passam entre desenvolvimento e conclusão, é que "La Villa Strangiato" termina mantendo o espírito hard rock joie de vivre desse disco. O que se passou foi com certeza um álbum de metal progressivo em todos os sentidos do termo.

"É de fato peculiar, completamente fora da curva e totalmente diferente de tudo que já fizemos antes", observou Alex, em entrevista a Geoff Barton em 1978. "É uma – quem poderia dizer – recriação musical de alguns dos meus pesadelos!" "Sim, é verdade", acrescenta Neil. "Alex tem alguns dos mais bizarros pesadelos, principalmente quando estamos na estrada em turnê. Às vezes, quando estamos todos em sono profundo nos nossos quartos de hotel, ele acorda Geddy ou a mim com um telefonema no meio da noite e começa a nos contar esses pesadelos horríveis que teve. Quando se está mais ou menos consciente, algumas dessas histórias que ele narra podem ser alucinantes."

Geddy conta que a banda tinha se desafiado a tentar fazer a música num único take, como uma coisa só. "É uma música de 11 minutos, e depois de tentarmos durante dias e dias, finalmente tivemos que aceitar a derrota e fizemos em três partes que depois foram reunidas. Não era porque não conseguíamos tocar, mas nós todos somos perfeccionistas e não queríamos ter que voltar e

refazer as partes. Como acontece hoje em dia, você faz uma faixa, volta e conserta essa parte, depois outra, gravar é muito diferente agora. De fato, muitas bandas estão retomando o que se fazia no passado. Há algo de bom no modo como costumávamos fazer as coisas. Mas era para ser tudo direto do estúdio, e se mantém a faixa rítmica, depois se mantém a faixa de baixo e se acaba criando a coisa toda. Então era bem difícil. Era muito ambiciosa, considerando nosso nível de musicalidade naquela época. Estávamos sempre nos desafiando, tentando tocar um nível acima, sabe, nos esticando. É claro, a experiência torna você um músico melhor, e também pegar a estrada e tocar essas músicas ao vivo. Agora, se precisarmos tocar 'Strangiato' num único take, fazemos isso sem sofrer. Mas hoje somos mais experientes do que éramos naquele tempo. Então, sim, olhando para trás, foi ridículo sequer tentar fazer aquilo, mas éramos assim e era o que queríamos ser, dar o passo maior que a perna, por assim dizer."

"Era comprida demais para fazer num único take", acrescenta Terry, "porque não caberia numa fita. Então tivemos que fazer em seções, e depois pegávamos uma parte e encontrávamos um lugar conveniente onde poderíamos parar e… Parávamos e depois voltávamos e recomeçávamos a gravar e tentar terminar os oito ou dez minutos seguintes. E depois juntávamos tudo. É um bloco longo e obviamente eles podiam tocar, mas é importante lembrar que estávamos desenvolvendo muitas nuances, muitas partes e muitos detalhes na época em que estávamos gravando. Agora, em retrospecto, eles podem voltar e ouvir porque ela já está incorporada; conhecem cada nuance e nota. Mas naquele momento ainda estávamos desenvolvendo. Para desenvolver uma peça

inteira numa única tentativa, certamente para mim, era um desafio para o qual eu não estava pronto. Precisava me certificar de que tínhamos acertado uma parte, depois fazer outra parte, e só então colocar as três partes juntas.

"Mas a música precisava ser ouvida como um bloco só. Não eram três músicas. Não era conveniente que eu dissesse: 'Vamos só acertar esta parte e depois achamos um ponto conveniente para edição, e então fazemos a segunda parte. Depois, quando juntarmos tudo, alcançaremos uma sonoridade como se tivesse sido tocada como uma peça única'. Mas ela precisava ser abordada no detalhe, e o detalhe era um tanto avassalador. Então, não me sentia confortável fazendo a música como uma peça única. Você não joga simplesmente alguns microfones aqui e ali e se apressa dizendo: 'Valeu, caras, vão para casa' Há muito mais detalhes naquela faixa, e detalhes exigem tempo. Levou mesmo muito tempo, mas é uma faixa impressionante que valeu todo o esforço. A experiência toda daquele álbum foi pesada para todo mundo, emocionalmente, não há dúvidas quanto a isso. Ficamos longe de casa por um longo período e isso foi muito duro. Mas, ei, somos adultos, podemos lidar com isso. E chegamos lá."

Nem precisa dar nome a todas as partes dessa música, porque seria meio supérfluo – alguém pode se perguntar se o Rush estava tirando sarro de si mesmo ou de seu passado (e do presente, como três faixas antes!) com um pendor por fazer isso. A parte da canção baseada em "Powerhouse" é chamada de "Monsters!" e os autores moraram na mesma interseção das ruas "Danforth e Pape" (o título da parte sete) por 30 anos, e você jamais vai encontrar uma interseção mais descritiva que essa. Vale observar que o Rush não

“concordou” exatamente com relação à inspiração de “Powerhouse”. Qualquer possibilidade de ir para os tribunais já passou do prazo, mas a banda generosamente ofereceu um pagamento “compensatório”, e todas as partes ficaram felizes. Além disso, o Rush não precisa colocar os créditos a Scott em futuros relançamentos da música.

Se a composição e a gravação das faixas que englobam Hemispheres foram ambas difíceis, deixar Rockfield para trás não significou que os problemas da banda tivessem acabado.

“Mantivemos o mesmo cronograma para gravar e fazer a voz”, explica Terry, o que significa que o processo foi o mesmo de A Farewell to Kings. “Bem, na última noite do mês que passamos em Rockfield, fizemos nossa primeira voz e ela não ficou boa. Estava ok, mas não era o que se esperava… nem o que estávamos acostumados. Ged não se sentiu confortável. Então pegamos o carro na manhã seguinte e partimos para a sessão de mixagem nos estúdios Advision, o que acabou se transformando em sessões de gravação dos vocais. Passamos duas semanas fazendo a voz.

“O disco inteiro estava só um semitom agudo demais para Geddy, o que o deixava desconfortável. Ele não tinha ficado muito entusiasmado com aquilo. Era muito difícil chegar à voz certa. Como deixamos isso escapar, eu não sei. Foi apenas uma daquelas coisas que surgiram e percebemos só no último dia, quando começamos a gravar a voz. Até aquele ponto, estávamos totalmente tranquilos. Todo o tempo em que gravamos as bases, Ged meio que ficava repassando os vocais, pensando em como cantar, e nunca ocorreu nem a ele nem a mim. Estávamos seguindo em frente às cegas e conseguimos essas faixas incríveis, e então passamos essas duas

semanas, que seriam para a mixagem, fazendo os vocais. E foram duas semanas bem difíceis, foi difícil para todo mundo. Mas acabou ficando ótimo no final, só que precisamos adicionar mais tempo para mixar, então voltamos para casa e só depois terminamos a mixagem."

Dessa forma, os vocais foram gravados nos estúdios Advision, com o engenheiro de som Declan O'Doherty. Em Rockfield, Pat Moran voltou para a engenharia de som, deixando Terry na produção e para compartilhar os créditos oficiais com a banda. Para a mixagem, tiveram de ir aos estúdios Trident em Soho, Londres, com Terry sendo creditado "com a assistência de valor incalculável" de John Brand. "Era muito ambicioso", acrescenta Brown, "e precisava de um pouco mais de tempo do que tínhamos reservado para tocar da forma que precisava ser tocado. Quero dizer, pegamos as fitas que queríamos fazer, mas não tivemos tempo para os vocais. É difícil antecipar isso, e nós não fazíamos ideia."

Houve ainda outro problema, segundo Terry. "Tenho bastante certeza de que isso aconteceu no meio de Hemispheres, quando estávamos mixando, embora eu possa estar errado – a multitrack comeu uma das fitas máster. Então tivemos muita sorte. Esta é uma daquelas histórias esquisitas. Estávamos no meio da mixagem. Já tínhamos quatro ou cinco dias de trabalho e estávamos bem no meio de uma música, e a máquina simplesmente começou a fazer um som horrível. Apertei o botão de parar e dei a volta, a máquina tinha só mastigado a faixa. Então eu tive que tirar tudo, colocar no chão e meio que alisar com a mão mesmo, como se estivesse passando a ferro. E quando coloquei de volta na máquina para tocar, depois que nos certificamos de que a máquina estava de fato

ok – foi só uma daquelas peculiaridades do destino –, quando ela correu pela máquina, as únicas faixas que não estavam estragadas eram aquelas bem no meio dos cinco centímetros de fita. E era uma parte de violão, que correu inteira porque todas as outras 18 ou 22 faixas estavam fora. Nunca ouvi o som e nunca teria como saber. Conseguimos terminar a música. Nunca chegamos a regravá-lá. Nem consigo imaginar regravar um álbum do Rush. Quero dizer, eles são tão intensos e complexos que, para regravar, acho que provavelmente jogaríamos tudo na lata do lixo e começaríamos uma outra coisa."

Geddy contribuiu com suas memórias dos últimos dias de produção de Hemispheres. "Quando chegamos ao Advision, ainda não havíamos gravado a voz. Então todo o tempo que era para a mixagem, fiquei fazendo a voz. Nós mesmos tínhamos escrito o álbum e nunca sequer consideramos… Eu meio que tinha esquematizado na cabeça como seriam os vocais, mas ainda não havia cantado em qualquer um dos ensaios ou em outra ocasião porque estávamos compondo à medida que avançávamos. Mas quando tudo estava gravado, era um tom difícil para eu cantar. Era agudo demais. Pensei: 'Puta merda, no que eu acabei me metendo?'. Portanto, as sessões de vocais foram muito tensas. Naquele momento, já fazia meses que estávamos longe de casa, e não acho que tivemos mais do que dois dias de sol durante todo o tempo em que ficamos em Gales.

"Foi muito frustrante, e as sessões de voz foram duras, muito difíceis. Simplesmente foi um petardo para gravar. E me lembro de ter discussões homéricas com Terry enquanto gravava a voz, só porque eu estava muito frustrado e precisava sair do estúdio e dar

uma caminhada pelas ruas para esfriar a cabeça. Tudo com relação àquele álbum foi o equivalente a ter os dentes arrancados. Tinha se transformado num disco interminável, um verdadeiro teste para nossa paciência e determinação. Quando enfim terminamos de gravar a voz e começamos a mixagem no Advision, não conseguíamos acertar o mix, tudo soava errado. E foi então que mudamos de estúdio mais uma vez e fomos para o Trident, onde tudo pareceu se ajeitar, simplesmente era o espaço certo para isso. Mas em cada fase daquele disco houve problemas e imprevistos, também agravados pelo fato de que fazia meses que estávamos na Inglaterra e longe de casa. Nossas famílias tinham se tornado algo distante."

"Acho que nós todos sentimos como se estivéssemos no fim daquela ideia toda de fazer um álbum, ou ao menos um lado inteiro de um álbum, baseado num único conceito", comenta Alex. "Por mais diversas que aquelas partes fossem… você sabe, ópera rock ou seja lá como quiser chamar. Mas na verdade, a parte mais difícil veio com a mixagem. Entramos no Advision em Londres, onde mixamos o álbum anterior, e gostamos mesmo de trabalhar lá, acho que obtivemos bons resultados com A Farewell to Kings. Mas nada estava dando certo. Terry não estava feliz, o som não parecia correto. Enfrentávamos dificuldades e tínhamos ainda gravações pendentes porque basicamente ficamos sem tempo. Enfim, depois de algumas semanas bem frustrantes lá, Terry disse: 'Chega, chega, não consigo mais fazer isso. Preciso tirar uma folga, tenho que sair daqui, e precisamos pensar em ir a outro lugar'.

"Voltamos para casa durante uma semana, e já tínhamos passado meses lá longe, trabalhando o tempo todo, sem uma folga.

Então pegamos uma semana de folga, viemos para casa para recarregar as energias. Não tenho como dizer se de fato nos sentimos recuperados, porque aquilo estava sendo pesado demais para nós. Depois voltamos para Londres e nos mudamos para os estúdios Trident e tudo começou a se encaixar. Nós nos sentimos muito melhor e pudemos ter uma noção de que estávamos indo para algum lugar. Mas na verdade foi esse disco que nos fez pensar em mudar de direção, procurar outro lugar para ir. E foi exatamente o que aconteceu."

"A mixagem foi um pesadelo", conta Neil, corroborando a visão de Alex de que a mixagem no Advision em tão pouco tempo simplesmente não estava tendo resultados. "O estúdio onde tivemos tanto sucesso com o disco anterior não estava dando certo, e isso era um mistério – por quê? Antes esse estúdio tinha sido maravilhoso para a mixagem. Por que agora não dava certo? Então saímos, fomos para outro estúdio e recomeçamos. Tínhamos ficado longe de casa por meses a fio em turnê, portanto isso estava cobrando um preço alto demais no lado pessoal – relacionamentos, amizades –, mas não gerou qualquer atrito entre nós, porque ainda compartilhávamos a mesma motivação. Mas, nossa, como isso nos magoou. Ficamos feridos."

Por todas essas razões combinadas, encapsuladas no famoso comentário de que "Hemispheres foi o álbum que quebrou a corcova do camelo", a banda tinha decidido que as coisas iriam mudar na próxima vez que fizessem um disco, caso conseguissem ter a energia necessária para fazer outro.

"Tinha se tornado um estereótipo e não estávamos confortáveis com isso", afirma Geddy, refletindo sobre Hemispheres.

“Todos concordamos. Não era um de nós dizendo que não queria mais fazer algo assim. E não era que tivéssemos algo contra as músicas de dez minutos, mas de certa forma, parecia fácil fazer. Mais fácil do que compor uma canção concisa, ou relativamente concisa, de cinco ou seis minutos que ainda despertasse interesse.”

“Falamos que não iríamos mais fazer esse tipo de disco de novo”, confirma Neil. “Sabíamos que era o fim da era das epopeias. E tudo bem. Sabe, nós havíamos aprendido tanto com isso que, quando começamos a aprender a comprimir, já tínhamos a noção para fazer arranjos e as habilidades instrumentais entre nós três haviam crescido muito por tocarmos juntos todas as noites e também explorarmos coisas novas quando estávamos experimentando. Havia tudo aquilo que aprendemos sobre a forma de cada um tocar e como entrelaçar tudo. Todas essas coisas estavam sendo absorvidas por nós enquanto banda, mas também enquanto músicos individuais. Portanto essa foi outra era extraordinária de crescimento e mudança. Mas ainda me surpreende agora que já fôssemos tão lúcidos em 1978. ‘Ok, chega disso, vamos em frente agora.’ A música também estava mudando bastante, o que foi maravilhoso no final dos anos 1970, porque éramos jovens o suficiente para nos adaptarmos às mudanças.

“Como Power Windows e Hold Your Fire, Farewell e Hemispheres são muito identificados com um determinado período. São álbuns que representam um período em si mesmos. Foi com A Farewell to Kings que começamos a trabalhar com muita experimentação de texturas e levamos isso ao apogeu em Hemispheres. Depois decidimos tacitamente – ou melhor, verbalmente – que não iríamos mais fazer aquele tipo de disco. Que

Hemispheres foi o final, que não queríamos mais fazer faixas com um lado inteiro de duração, nem arranjos exagerados, nada disso. Fizemos um acordo na época, mesmo lá atrás, de que estávamos fartos daquilo e nós, é claro, seguimos com Permanent Waves, como uma evolução, mas foi muito mais além."

O itinerário da turnê mais uma vez foi exaustivo, sendo que o Rush pegou a estrada em outubro de 1978 para uma jornada de nove meses (chamada muito apropriadamente de Turnê dos Hemisférios) que levou a banda a tocar por todo o centro do Canadá e mais pontualmente no oeste do país, além de cada canto dos Estados Unidos. Em março, receberam um dos prêmios Juno como Banda do Ano (pelo segundo ano consecutivo), e dois meses antes foram nomeados Embaixadores Oficiais da Música do Canadá.

A essa altura, tinham se tornado uma inquestionável atração principal. "É claro que ficamos felizes em assumir esse posto", reflete Liam, o guardião da sanidade na estrada. "Já não estávamos o tempo todo sob o jugo de outras pessoas e podíamos produzir o show que realmente achávamos que nos representava. Isso nos deu a oportunidade de, em vez de ter um set de 45 minutos, tocar uma hora e meia, ficar de fato no controle da apresentação. E esperávamos que o público pudesse apreciar a duração do set, o que sempre foi um desafio com relação ao Rush. Por isso, nos últimos anos optaram por turnês sem banda de abertura. Isso dava mais tempo para acomodar a multitude de canções que precisavam selecionar para de fato decidir o setlist, o que é provavelmente uma das coisas mais difíceis antes de cada turnê.

"É provável que já tivéssemos quatro ou cinco caminhões nesse contexto", continua Liam, "e um sistema de iluminação de

grande porte. Além disso, o sistema de PA não parava de crescer. Nunca houve muita coisa sobre o palco. Eles nunca foram uma banda que gostava de usar adereços. Isso veio bem mais tarde na carreira deles, e sempre carregado de senso de humor. Mas investiram e adquiriram os próprios ônibus, e se chegou a um ponto em que eram proprietários de três ônibus. Isso acabou sendo um erro porque, a menos que se queira entrar no negócio de transportes, não se deve ter os próprios ônibus. Mas foi uma experiência interessante que funcionou por um tempo.

"Mas, sem dúvida, a produção cresceu. Eles se deram conta de que não pareciam muito claramente ativos no palco. É duro, em especial se você for Geddy e estiver cantando, tocando baixo e acionando os pedais, e Neil ficando preso atrás da bateria. Além disso, Alex aumentava o número de pedais e tocava guitarra e cantava. Eles foram assistir a um show do Supertramp. Acredito que tenha sido em Milwaukee, e foi o primeiro show que me lembro de termos visto alguém usando projeções para criar um clima e um meio de se criar espaço e uma sensação de movimento sobre o palco. Eles ficaram tão impressionados com aquilo tudo que decidiram incorporar projeções no fundo do palco para dar ao público alguma coisa a mais para se admirar que estivesse conectada à música. Deu muito certo ao longo dos anos e se tornou uma parte fundamental e bastante ampla do show a partir daquele momento."

Tabulando a evolução do transporte da banda ao longo dos anos, Liam explica que "no começo, era usada uma van Econoline, um veículo da Ford que era completamente carregado até o teto com tudo: nosso pequeno sistema de PA, um pequeno sistema de

iluminação e todo o equipamento e os instrumentos da banda. Os três com os próprios veículos ou de vez em quando um amigo lhes dava carona. Alguns anos na estrada a partir dali, começamos a viajar pelos Estados Unidos já com Neil e trocamos para um caminhão de seis metros de comprimento com um reboque e uma cabine para dormir. Havia três ou quatro membros na equipe naquele momento, então nos revezávamos para dormir na cabine. Alguém dormia no chão, e das duas pessoas restantes, uma dirigia o veículo e a outra tentava cochilar do jeito que dava. Naquele momento, como todos sabem, a banda comprou a Funcraft – que é na verdade o nome oficial da van.

"Alguns anos depois disso, trocaram para a Barth, que era uma motorhome completa, parecida com um ônibus. A equipe ficou com a Funcraft como um segundo veículo de transporte junto com o caminhão. E depois de uns dois anos, começaram a viajar de ônibus e a usar caminhões com motoristas contratados, porque estávamos fazendo shows mais longos e tínhamos que nos locomover de uma cidade para a outra. Era muito perigoso, e ainda me surpreendo que nunca tenha acontecido nada de ruim nesses anos todos. No final, na última turnê, havia sete caminhões e cinco ônibus, além do ônibus privativo de Neil. Para nós, tínhamos chegado a um bom nível. Conseguimos organizar um espetáculo legal sem gastar em excesso, e os fãs pareciam bem felizes."

No final de abril de 1979, o Rush fez a maior turnê europeia até aquele momento, dividida entre o Reino Unido e o continente. A turnê foi acompanhada pelo lançamento não autorizado de uma coletânea holandesa chamada Rush through Time. Esse lançamento coincidiu com uma rara participação num festival em 4

de junho de 1979, o Holland's Pinkpop Festival, junto com The Police, Elvis Costello, Peter Tosh e Dire Straits. Isso se seguiu após três datas canceladas porque Alex tinha quebrado um dedo, mas num caso extremo de "o show tem que continuar", o guitarrista fez a apresentação do festival sem comprometer sua performance.

Vic Wilson recorda: "Tivemos que cancelar um show em Paris porque Alex esmagou os dedos no painel do carro. Eles estavam viajando com uma Mercedes-Benz e bateram numa placa na Autobahn. Contaram isso? Bateram na placa! Atiraram as chaves para o Howard e disseram: 'Arruma outro carro'. Naquela vez estavam viajando de carro em vez de ônibus. Para mim, é perigoso quando não se tem controle de cada um deles".

Ao longo de toda a turnê Hemispheres, artistas foram convocados em várias cidades para abrir os shows do Rush, incluindo Ambrosia, April Wine, Blackfoot, Blondie, The Boyzz, Cheap Trick, Falcon Eddy, Golden Earring, Good Rats, Granmax, Head East, Kickin', Madcats, Max Webster (para a perna europeia), Molly Hatchet, The Pat Travers Band, Sad Café, Starz, Stillwater, Toto, UFO, Wild Horses e Wireless, que faziam parte do catálogo da Anthem Records.

Cada uma das faixas do álbum foi apresentada ao vivo, embora "Circumstances" tenha sido incluída mais no final da turnê. "Hemispheres" seguiu num formato piedosamente encurtado. "The Trees" teve o tempo mais longo de execução, com "La Villa Strangiato" continuando bem, dada sua liberdade para improvisos, abreviações e transições.

Em turnê, Alex se voltou para os estudos. "A primeira coisa para a qual me inscrevi foi tirar o meu brevê de piloto, em 1979. Fiz

o curso no aeroporto de Buttonville, mas sempre estávamos em turnê. Então levava todos os meus livros comigo e estudava por conta própria, e quando voltava para casa por alguns dias de folga, ia ao aeroporto e fazia algumas horas de aulas práticas. Levou um ano para eu conseguir o brevê. Mas foi a primeira vez que eu de fato me dediquei a alguma coisa que não fosse à banda e que exigiu muito esforço. E eu realmente me orgulho disso."

Ele explica por que a banda sempre fazia alguns shows esparsos em outras partes da Europa se comparado às numerosas e frequentes apresentações no Reino Unido e na Alemanha: "Bem, voltamos até lá e fizemos alguns shows na Suécia. Tocamos em Estocolmo e Gothenburg algumas turnês mais tarde. Mas sim, a Grã-Bretanha sempre foi o foco principal, e havia muitos soldados norte-americanos e canadenses baseados na Alemanha – até mesmo tropas britânicas –, então podíamos tocar num lugar como Frankfurt e ter uma boa renda, com um público de 10, 11 mil pessoas.

"Não é bem esse o caso hoje. Mesmo na última vez em que estivemos lá, em 1992, acho, muitas dessas bases militares haviam sido fechadas, então tocamos para um público majoritariamente alemão, que é o que se espera, mas não havia muitos deles. Então havia um público muito amplo nesses lugares. E mais tarde também tocamos em Paris. Havíamos tentado tocar lá algumas vezes antes, mas sempre surgia algum impedimento. Em geral fazíamos um show em Rotterdam, mas era como tocar na Inglaterra. Na Holanda todo mundo fala inglês perfeitamente. Acho que eles ficam entre os alemães e os britânicos. Mas acredito que éramos muito mais

populares na Grã-Bretanha do que em qualquer outro lugar da Europa.”

O Rush saiu de sua década de formação – os anos 1970 repletos de ação, por vezes frenéticos e desesperadores – exausto, mas esperançoso. A narrativa mais conhecida é que Hemispheres foi o disco que quase levou os rapazes à loucura. Mas, assim que miraram os anos 1980, o entusiasmo da banda pela música moderna, o amor pelo aprendizado e a energia para continuar motivados os colocaria num bom caminho. A década de 1980 começaria com uma explosão, logo depois do Ano-Novo, na verdade, com um compacto de sucesso abrindo caminho para um álbum, Permanent Waves, que foi mais uma evolução do que uma revolução. Por si só, “The Spirit of Radio” provou ser um marco na carreira do Rush, mas como um microcosmo da evolução da banda pode ter sido ainda mais importante por abrir o caminho rumo a “Red Barchetta”, “YYZ”, “Limelight” e “Tom Sawyer”. Por causa de um lado inteiro de disco com maravilhas do rádio, eles saíram dos anos 1970 como uma esforçada atração principal para se tornar o que hoje é indiscutivelmente uma instituição aclamada e duradoura da realeza do rock.

Discografia

A seguir encontra-se a discografia norte-americana dos lançamentos do Rush nos anos 1970; estão listadas a posição nas paradas dos EUA, as certificações e, quando saíram os singles, apenas os oficiais nos Estados Unidos (exceto pelo importantíssimo álbum de estreia independente). Tentei fornecer o maior nível de detalhes dos álbuns de estúdio e menos detalhamento com relação aos álbuns ao vivo e coletâneas. Lado A e Lado B são as convenções oferecidas aqui, sendo que todos esses discos foram lançados na era do vinil.

ÁLBUNS DE ESTÚDIO

Rush
(Mercury SRM-1-1011, 1º de julho de 1974)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #105
Certificação da RIAA EUA: ouro
Produzido por: Rush

- Lado A: 1. Finding My Way 5:03; 2. Need Some Love 2:16; 3. Take a Friend 4:27; 4. Here Again 7:30
- Lado B: 1. What You're Doing 4:19; 2. In the Mood 3:36; 3. Before and After 5:33; 4. Working Man 7:07

Observações: Integrantes originais: Geddy Lee, Alex Lifeson, John Rutsey. Lançado primeiramente no Canadá de forma independente em 1º de março de 1974: Moon Records (MN-

100). O lançamento original da Moon apresenta um logo vermelho na capa que foi mudado para rosa para o lançamento nos Estados Unidos e lançamentos subsequentes no Canadá. A edição estadunidense inclui um agradecimento especial a Donna Halper, da WMMS. O lançamento original com oito faixas também usa o logo vermelho.

Fly by Night
(Mercury SRM-1-1023, 15 de fevereiro de 1975)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #113
Certificação da RIAA EUA: Ouro
Produzido por: Rush e Terry Brown

- Lado A: 1. Anthem 4:10; 2. Best I Can 3:24; 3. Beneath, Between & Behind 3:00; 4. By-Tor & the Snow Dog — I. At the Tobes of Hades; II. Across the Styx; III. Of the Battle; IV. Epilogue 8:57
- Lado B: 1. Fly by Night 3:20; 2. Making Memories 2:56; 3. Rivendell 5:00; 4. In the End 6:51

Observações: O baterista John Rutsey foi substituído por Neil Peart.

Caress of Steel
(Mercury SRM-1-1046, 24 de setembro de 1975)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #148
Certificação da RIAA EUA: Ouro
Produzido por: Rush e Terry Brown

- Lado A: 1. Bastille Day 4:36; 2. I Think I’m Going Bald 3:35; 3. Lakeside Park 4:07; 4. The Necromancer — I. Into Darkness 4:20; II. Under the Shadow 4:25; III. Return of the Prince 3:51
- Lado B: 1. The Fountain of Lamneth — I. In the Valley 4:17; II. Didacts and Narpets 1:00; III. No One at the Bridge 4:15; IV. Panacea 3:12; V. Bacchus Plateau 3:12; VI. The Fountain 3:48

Observações: O lançamento em fita cassete nos Estados Unidos apresenta uma ordem diferente das faixas.

2112
(Mercury SRM-1-1079, 1º de abril, 1976)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #61
Certificação RIAA nos EUA: 3x Platina
Produzido por: Rush e Terry Brown

- Lado A: 1. 2112 — I. Overture 4:32; II. The Temples of Syrinx 2:13; III. Discovery 3:30; IV. Presentation 3:40; V. Oracle: The Dream 2:00; VI. Soliloquy 2:23; VII. Grand Finale 2:18. Total: 20:36
- Lado B: 1. A Passage to Bangkok 3:30; 2. The Twilight
- Zone 3:14; 3.Lessons 3:48; 4. Tears 3:29; 5. Something for Nothing 3:56

Observações: Relançado em 16 de dezembro de 2016 como edição de luxo comemorativa do 40º aniversário.

A Farewell to Kings
(Mercury SRM-1-1184, 1º de setembro de 1977)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #33
Certificação RIAA nos EUA: Platina
Produzido por: Rush e Terry Brown

- Lado A: 1. A Farewell to Kings 5:49; 2. Xanadu 11:05
- Lado B: 1. Closer to the Heart 2:52; 2. Cinderella Man 4:19; 3. Madrigal 2:33; 4. Cygnus X-1 Book I The Voyage 10:21

Observações: Único álbum do Rush lançado em vinil na Rússia, com uma capa diferente. Relançado em 1º de dezembro de 2017 em edição de luxo comemorativa ao 40º aniversário.

Hemispheres
(Mercury SRM-1-3743, 29 de outubro de 1978)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #47
Certificação RIAA nos EUA: Platina
Produzido por: Rush e Terry Brown

- Lado A: I. Cygnus X-1 Book II Hemispheres — I. Prelude 4:30; II. Apollo Bringer of Wisdom 2:30; III. Dionysus Bringer of Love 4:36; IV. Armageddon the Battle of Heart and Mind 2:52; V. Cygnus Bringer of Balance 5:00; VI. The Sphere a Kind of Dream 1:09
- Lado B: I. Circumstances 3:41; 2. The Trees 4:46; 3. La Villa Strangiato — I. Buenos Nochas, Mein Froinds!; II. To Sleep, Perchance to Dream… ; III.

Strangiato Theme; IV. A Lerxst in Wonderland; V. Monsters!; VI. The Ghost of the Aragon; VII. Danforth and Pape; VIII. The Waltz of the Shreves; IX. Never Turn Your Back on a Monster!; X. Monsters! (Reprise); XI. Strangiato Theme (Reprise); XII. A Farewell to Kings 9:35

Observações: Relançado em 16 de novembro de 2018 em edição de luxo comemorativa ao 40º aniversário.

ÁLBUNS AO VIVO

All the World's a Stage
(Mercury SRM-2-7508, 29 de setembro de 1976)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #40
Certificação RIAA nos EUA: Platina

- Disco 1, Lado A: 1. Bastille Day 4:48; 2. Anthem 4:48; 3. Fly by Night; In the Mood 4:50; 4. Something for Nothing 3:50
- Disco 1, Lado B: 1. Lakeside Park 4:45; 2. 2112 15.45
- Disco 2, Lado A: 1. By-Tor & the Snow Dog 11:24; 2. In the End 7:50
- Disco 2, Lado B: 1 Working Man; Finding My Way 13:45; 2. What You're Doing 5:44

Observações: "What You're Doing" foi excluída no lançamento em CD.

COLETÂNEAS OFICIAIS

Archives
(Mercury SRM-3-9200, Abril de 1978)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #121
Certificação RIAA nos EUA: Platina

Observações: Archives é simplesmente uma reembalagem dos três primeiros álbuns do Rush. A edição dos Estados Unidos apresenta uma capa cinza; a edição canadense tinha capa cinza e preta. A coletânea não norte-americana mais conhecida é chamada de Rush through Time, com 11 faixas acompanhando o lançamento de Moving Pictures na Holanda.

SINGLES SELECIONADOS

Quando se trata de singles, talvez seja o que mais lembra que esta lista é uma discografia norte-americana. Dito isso, começamos com um lançamento canadense. Porque, sendo franco, a história dos singles do Rush é bastante apagada, dada a completa falta de faixas fora de LPs (de estúdio) por parte dos integrantes da banda. Então, é óbvio, o single de estreia – duas faixas que não fizeram parte de um LP, mas são canadenses – é o principal item da discografia, e depois disso se torna bem mais técnica. Uma observação adicional: eu incluí todos os lançamentos comerciais a não ser promos selecionadas, já que alguns desses singles promocionais variam pouco uns com relação aos outros, ou há poucas mudanças com relação aos lançamentos oficiais (começando pelo mesmo número de catálogo). A sigla PS indica que havia imagem na capa.

Singles em vinil 7”

Not Fade Away / You Can’t Fight It (Moon, MN-001)

Finding My Way / Finding My Way (DJ-407) promo

Finding My Way (edit) / Need Some Love (73623)

In the Mood / In the Mood (DJ-417) promo

In the Mood / What You’re Doing (73647)

Fly by Night / Anthem (73681)

Lakeside Park / Bastille Day (73737)

The Twilight Zone / Lessons (73803)

Fly by Night — In the Mood (ao vivo) / Something for Nothing (ao vivo) (73873)

The Temples of Syrinx / Making Memories (73912)

Closer to the Heart / Madrigal (73958)

Fly by Night / Fly by Night (DJ 553) promo; promovendo o álbum

Archives

Fly by Night / Anthem (73990); promovendo o álbum Archives

The Trees / The Trees (74051) promo

The Trees / Circumstances (74051)

Singles em vinil 12”, EPs, LPs (todos promocionais)

Mercury In-Store Play Special (MK-8) PS

Everything Your Listeners Ever Wanted to Hear by Rush… But You Were Afraid to Play (MK-32) PS

The Trees / Prelude, Circumstances (MK-75) PS

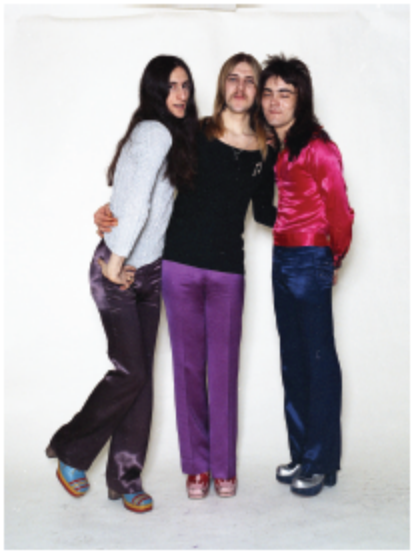
Caderno de imagens

© bruce cole

Os rapazes a seu dispor – da esquerda para a direita, Geddy Lee, Alex Lifeson, John Rutsey; sessão de fotos promocionais para o álbum de estreia.

© bruce cole

Rush com o empresário Ray Danniels (sentado), 1973.



© bruce cole

© bruce cole

ACIMA: Alex parecendo jovem e cansado em 1974.

À ESQUERDA: Outra pose em púrpura, mesma jornada em busca da dominação mundial.

coleção de chris irwin

coleção de chris irwin

ACIMA: J.R. Flood em foto promocional; Neil Peart está abaixo à esquerda.
À ESQUERDA: Neil Peart e seu pai, Glen, apresentados numa página da newsletter anunciando a concessionária de implementos agrícolas de Glen Peart em 1973.

© bruce cole

© bruce cole

ACIMA: Geddy, 1973.
À ESQUERDA: John Rutsey, começo de 1974.

© bruce cole

© bruce cole

No escritório da revista musical de Toronto, *Beetle*, 1974.

© richard galbraith

Tulsa Assembly Center, Tulsa, Oklahoma, 24 de outubro de 1975.
A atração principal da noite foi Ted Nugent.

Um sortimento de versões em fita de 8 canais/faixas dos primeiros álbuns do Rush, juntamente com uma edição promo de 7" de "Something for Nothing", a frente e o verso da amostra promocional criada por Cliff Burnstein para educar o rádio sobre a banda, um folheto promocional de *All the World's a Stage,* e um canhoto de ingresso para a primeira noite dos shows do Massey Hall que deram origem ao álbum.

Coleção de Ray Wiszrzyniak, exceto o folheto e o canhoto do ingresso, da coleção de Donald Gadziola.

© richard galbraith

Turnê de Caress of Steel (conhecida como Turnê Pelo Ralo), Tulsa, Oklahoma, 24 de outubro de 1975.

© bruce cole

© bruce cole

Toronto, 1976.

Alex e Geddy no palco em 31 de dezembro de 1976, Maple Leaf Gardens, Toronto, promovendo o álbum duplo ao vivo *All the World's a Stage*.

© richard galbraith

© richard galbraith

Tulsa Assembly Center, Tulsa, Oklahoma, com o UFO e a atração principal Blue Öyster Cult – Mott também estava marcado mas não se apresentou.

© richard galbraith

O Professor professando, Tulsa Fairgrounds Pavilion, Tulsa, Oklahoma, 16 de janeiro de 1977. Também fazia parte do line-up Artful Dodger e o headliner Ted Nugent.

© donald gadziola

ACIMA E NO CANTO INFERIOR ESQUERDO:
Maple Leaf Gardens, Toronto, 29 de dezembro de 1977.

© donald gadziola

© richard galbraith

À DIREITA: Neil, turnê
All the World's a Stage.

Uma seleção de memorabilia adquirida numa loja Flash Jack em 1977 e 1978. A fivela de cinto acima é original de 1977, com a fivela de cinto abaixo sendo uma reprodução do começo dos anos 2000. **Coleção de Donald Gudziola**

coleção de ray wawrzyniak

Capas de revistas de música canadenses. *Cheap Thrills* é de janeiro de 1977. *Weekly* é de 9 de dezembro de 1978 e *Canadian Musician* é de junho de 1979.

© richard galbraith

© richard galbraith

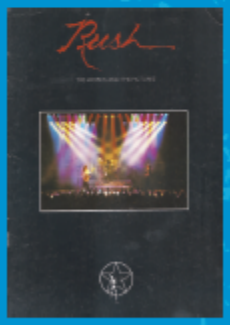
© richard galbraith

14 de outubro de 1977, Tulsa, Oklahoma. As bandas de abertura da noite foram UFO e Max Webster.

© donald gudziola

© donald gudziola

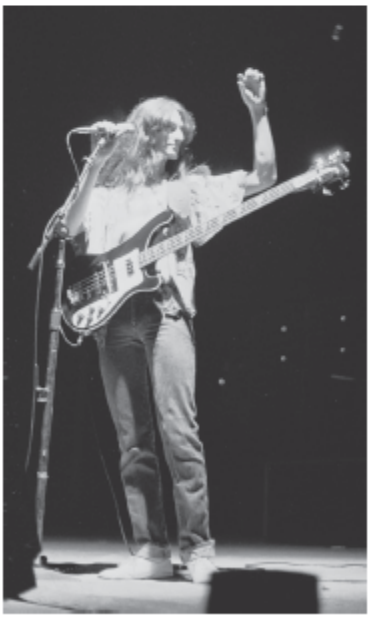
ACIMA E À ESQUERDA:
29 de dezembro de 1978,
Maple Leaf Gardens, Toronto.

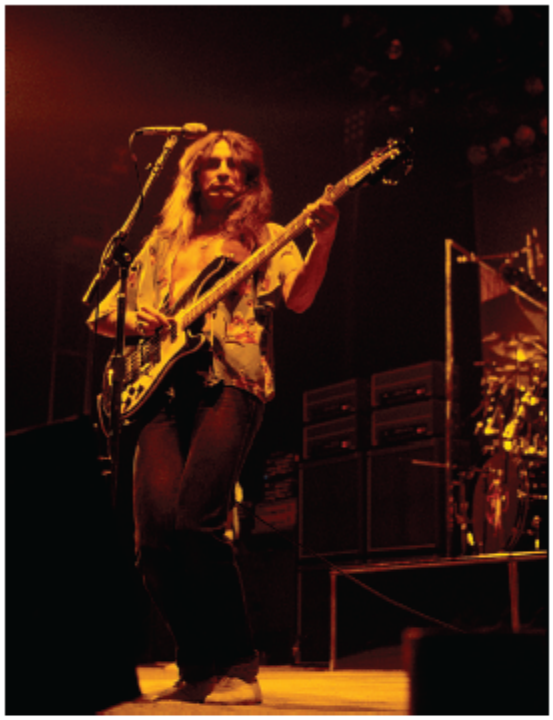


O tour book de *A Farewell to Kings World Tour* impresso nos Estados Unidos; o tour book da turnê europeia de *Hemispheres,* impresso no Reino Unido. **Coleção de Donald Gudziola.** À direita, *The Words and the Pictures,* um raro tour book lançado que ficou disponível apenas no Reino Unido durante a turnê *Hemispheres.* **Coleção de Ray Wawrzyniak.**

Varsity Stadium na Universidade de Toronto, 2 de setembro de 1979.

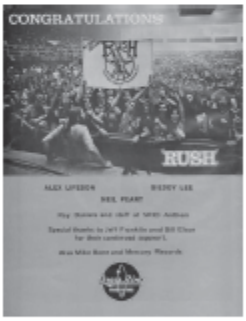
State Fair Arena, Oklahoma City, Oklahoma, 24 de fevereiro de 1979. A banda de abertura da noite foi a compatriota canadense April Wine.





© richard galbraith

State Fair Arena, Oklahoma City, Oklahoma, 24 de fevereiro de 1979.



Anúncio colorido de *A Farewell to Kings* e o anúncio em preto e branco alemão para *Hemispheres*. À direita, um anúncio da gravadora que apresenta a foto original que foi alterada e usada no lado interno da capa do álbum duplo *Long Live Rock n' Roll* do Rainbow, em 1978. **Canto inferior esquerdo e centro: coleção de Ray Wawrzyniak. Canto inferior direito: coleção de Douglas Maher.**

Os rapazes apresentando um show de aquecimento antes da turnê *Permanent Waves*. Varsity Stadium na Universidade de Toronto, 2 de setembro de 1979. A banda de abertura da noite foi outra "Rush baby" chamada FM.

Notas

[←1]
Mais tarde, ele escreveu o livro *Longe e distante*, publicado no Brasil pela Belas Letras.